LECTURES / ÉCRITURES VALÉRYENNES: LE CAS DE *MON FAUST*

By

DANIELLE LAUNEY-BRO

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1999

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to express my gratitude to the professors whose classes started me years ago on the way to this dissertation. I am deeply grateful to Professor Raymond Gay-Crosier for the direction he provided both in my studies and in the choice and completion of this project. I wish to thank him for the knowledge and expertise he shared at all times, his valuable suggestions, and his continued support of this work. I would like to thank Professor George Diller for the delight of his classes in medieval and renaissance poetry and for his interest in this study. I am grateful to Professor William Calin for the opportunity to study with him the Eternel Retour of Literature and for his generous support of this project.

TABLE OF CONTENTS

Abstract of Thesis Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

LECTURES / ÉCRITURES VALÉRYENNES:
LE CAS DE *MON FAUST*

By

Danielle Launey-Bro
May 1999

Chairman: Raymond Gay-Crosier
Major Department: Romance Languages and Literatures

This project analyzes the poetics of reading and writing involved in the making of a literary text. Taking *Mon Faust* (1940), the last work by Paul Valéry, as an example, the text and its literary devices are compared to the poetics the author wrote both for poetry and the theater. This study contains a poetical and a critical judgment of the work of art understood as a creation of poetics.

Chapter 1 is an analysis of Valéry's poetics as a long decoding of Stéphane Mallarmé's poetry. Valéry's study is mainly concerned with the obscurity of the symbolist text, and his approach is by necessity both of a reader and of a poet/writer interested in reproducing the unique power of the obscure text. His poetics reflect this concern of writing for maximum effect. Valéry's concept of the work of art, however, is not based on these poetics alone, but on the necessity to include the method he uses for his other research in psychology. He calls his great poem of *La Jeune Parque* his

intellectual biography, as a result of both using his poetics and his system of analysis. With *Mon Faust*, Valéry's ambition of a total representation brings together prose, poetry, and theater.

Chapter 2 seeks an adequate reading for such an eclectic text as *Mon Faust*. Despite its success as a play, literary critics are still questioning the manuscript and its status in Valery's works. The problem of an intense intertextuality, complicated by the massive repetition of past writings, adds to the difficulty of a text using the mixture of three different poetics. In accordance with this obvious tendency to repeat the "poème obscur," this study suggests the possibility of a poetical reading, with the evidence of words or associations used as signs. An examination of the poetics of reading shows that most of them were in fact written for such a text which requires endless dedication, after the model of Valéry's passionate reading of Mallarmé.

Chapter 3 questions the repetition of ideas as exposed in this text. Repetition is found to have several different functions, from the necessity of inscribing the author's difference, to the demonstration of the creative power found in repeating frozen formulas. An analysis of Valéry's hate of repetition other than his own, allows to go further in the definition of this writing which is both a testament and a means to defer the issue, otherwise shown by his habit of writing even unfinished fragments. Regarding the treatment of the other, especially writers, a study of Valéry's speech on Gœthe, whose play he borrows in *Mon Faust*, shows how the need for difference/"différance" starts at the level of reading.

INTRODUCTION

En sa qualité de dernière œuvre, *Mon Faust*[1] est d'autant plus précieux au lecteur de Paul Valéry, qu'il est le seul représentant d'un "Faust III" beaucoup plus vaste qui n'existe qu'à l'état de titres et de fragments. Tel qu'il est présenté dans la lettre "Au Lecteur", le "Faust III" semblait presque entièrement se destiner au théâtre, alors même que Valéry se rendait compte que certaines de ces pièces à idées, dont l'une devait reprendre la querelle sur les religions, une autre ses pensées politiques, auraient du mal à passer la rampe.[2] C'est sur cet antagonisme apparent du genre, des idées et du style que sont bâtis *Lust* et le *Solitaire*. Le fait qu'il manque un acte à chacune des deux pièces publiées, qu'elles se donnent pour "ébauches" après s'être appelées "études" (Œ II, 1411), et se signalent néanmoins comme une œuvre totale, semble justifier que leur auteur invoque pour ce théâtre la seule explication de sa fantaisie.[3]

Abréviations: Œ I (Paul Valéry. *Œuvres* I. Paris: Gallimard-Pléiade, 1980).
Œ II (Paul Valéry. *Œuvres* II. Paris: Gallimard-Pléiade, 1984).
C1 (Paul Valéry. *Cahiers* 1. Paris: Gallimard-Pléiade, 1973).
C2 (Paul Valéry. *Cahiers* 2. Paris: Gallimard-Pléiade, 1974).

Les dates des citations, quand elles sont indiquées, se présentent à la suite de la page; par exemple (C2, 544; 1942).

Dans cette étude, tous les soulignés et diverses ponctuations dans les citations de Valéry sont de leur auteur.

[1] Les deux tiers de *Mon Faust* ont été écrits pendant l'été 1940 à Dinard; le reste en 1940 et 1941 à Paris. Il se compose de deux pièces, *Lust* et *Le Solitaire*. Il a été publié en 1941.

[2] Cf. Gabriel Marcel, "Valéry passe la rampe (*Mon Faust* au théâtre de l'Œuvre)" in *Les Nouvelles Littéraires*, 19 avril 1962, 10.

[3] Dans la lettre "Au Lecteur": "Or, un certain jour de 1940, je me suis surpris me parlant à deux voix et je me suis laissé aller à écrire ce qui venait. J'ai donc ébauché très vivement, et -- je l'avoue -- sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions, les actes que voici de deux pièces très différentes, si ce sont là des pièces. Dans une arrière-pensée, je me trouvais vaguement le dessein d'un IIIe Faust qui pourrait comprendre un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits

Toutefois, le grand poème de la *Jeune Parque* n'avait droit, dans sa dédicace à Gide, qu'à l'appellation de simple "exercice," et il se donnait lui aussi comme "l'enfant d'une contradiction," en se voulant à la fois rêverie et poème de la conscience consciente (Œ I, 96; 1636). Le lecteur connaît ces mises en garde du "faire" où sous forme d'exercice se testent les difficultés de la pensée et de la poésie. Avec le *Faust*, ce serait l'expérience inverse de la facilité, non celle sans doute que Valéry a combattue toute sa vie, mais cette facilité seconde, acquise par l'exercice et dont il a quelquefois parlé, notamment pour le recueil de *Charmes* qui a bénéficié du long travail de la *Jeune Parque*. L'écriture "comme on parle",[4] ou comme on parlait, se traduit dans *Mon Faust* par un style aisé qui prend tout de même en charge un énorme volume des idées des *Cahiers*. Leur répétition donne à Faust ce ton d'assurance qui lui permet de traiter comme résolues les questions de l'amour et de l'écriture, alors que le style inhabituel d'un dialogue "libéré" devient le signe de tous les changements qui font obstacle à l'œuvre.

Dès la première scène de *Lust*, Faust annonce pour le "livre" qu'il écrit/va écrire, un nouveau style "de mon invention," style dégagé du discours qui aurait réussi sa séparation de l'expression, "pour se sentir ce qui exprime" (Œ II, 298). C'est par le même phénomène de conscience séparée que se distinguent de leur fonction les "valeurs supérieures" valéryennes, comme l'Esprit, et le "Moi" qui en est l'ultime produit. Ce style fait problème en ce qu'il appartient maintenant à la catégorie du "Pur" qui est le domaine de la poésie, alors qu'il se destine principalement à des idées. Il reproduit bien cependant le dilemme de la *Jeune Parque* qui, pour résoudre ses difficultés entre le désordre du rêve et la pureté de la conscience consciente, comptait sur une harmonie et sur une poétique,

---

pour le théâtre: drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion: vers ou prose, selon l'humeur, productions parallèles, indépendantes, mais qui, je le savais, n'existeraient jamais" (Œ II, 276-77).

[4] Cf. La lettre "Au lecteur" de l'*Idée fixe* (1932). Ici, l'urgence du travail commandé excuse cette écriture, qui par ailleurs vient d'une époque "où l'on parlait bien" (Œ II, 196).

élaborée précisément pour reconnaître et perpétuer les jeux du sens. Par cette communauté des problèmes, et par ce nouveau style indépendant, qui prétend pouvoir épouser "toutes les modulations de l'âme et toutes les sautes de l'esprit" (298), *Mon Faust* se présente, non seulement comme un théâtre, mais comme texte poétique et indique par quel déchiffrement de la forme et du sens doit se faire sa lecture.

Que d'autre part, une autre poétique ait défini pour la prose un objectif inverse de celui de la poésie, comme une mise en ordre du désordre naturel de la pensée et une nécessité de faire sens, voilà qui devrait rendre prose et poésie assez incompatibles. C'est pourtant ce que propose ici Valéry, l'hérésie du "mélange" contre sa propre tradition et la poésie "pure," un troisième style qui prend tout en compte et dont il souligne lui-même la relation avec un Diable qui "parle italien avec un accent russe" (Œ II, 290). On peut douter que l'écriture qui se dépense entre le codage poétique et une logique du discours, puisse encore faire entendre cette "voix" intime qui est la marque singulière de la poésie. Et en effet, il ne s'agit plus--ou plus seulement--de cette voix qui est notre seul accès à une origine, mais du "livre" de "toutes mes voix diverses" qui cherche la représentation totale (297). Ces voix plurielles, qui appartiennent à un théâtre mental se jouant entre moi et moi, se réclament pourtant elles aussi de la singularité de leur lieu de rencontre: "l'individu, théâtre lui-même de rencontres, élément, moment, de plusieurs mondes simultanés qui ne se touchent qu'en lui" (C2, 1315). Ceci suggère que dès cette époque (1907-1910), Valéry n'exclut pas de la représentation de sa pluralité la voix unique de la poésie, mais l'y comprend comme l'écart qui la distingue des autres, elle seule ayant droit, comme dans cette note, au nom de "voix" mentale":

Que j'aimerais écrire -- -- ou plutôt avoir écrit! -- un dialogue qui s'appellerait *Protée* -- et chaque interlocuteur aurait sa voix, son *style* -- et sa voix mentale. Plusieurs modes de voir, et leur alternance ferait dialogue.
N'ai-je pas vu de plusieurs façons et n'aurais-je pu me rencontrer moi-même? -- Et cela n'est-il pas arrivé, n'arrive-t-il pas?
N'ai-je pas vécu plus d'un personnage? (C2, 1314; 1907-1908)

Ce théâtre intérieur, dont *Mon Faust* est une représentation tardive, est donc un vieux projet et il a laissé de nombreuses traces dans les *Cahiers*, avec des personnages qui peuvent aussi bien être des figures du fonctionnement humain que celles de concepts maintes fois contemplés. Souvent appelé "Comédie de l'Esprit," mais représentatif de l'effort pour se connaître et pour "se faire," ce théâtre est la représentation du Moi lui-même s'identifiant à l'analyse dont il est à la fois l'inspirateur, et le principal bénéficiaire. Il s'agit dans ce théâtre, on le voit dans les citations, d'un dialogue interne plutôt que d'une "action" dont Valéry dit ne pas avoir eu non plus le souci en écrivant *Mon Faust* (note 3). Parlant du dialogue du *Faust* et de la forme dialoguée en général, une note de 1941 réaffirme qu'ils se modèlent sur le dialogue intérieur et que "la 'pensée' tend vers ce type et n'est qu'en apparence monologue": "Monologue n'existe pas". Dans la mesure où tout le travail valéryen, le "système de l'exercice", vise à "l'élaboration indéfiniment entretenue de moi-même", il est du début à la fin, de sa partie invisible à l'œuvre publiée, un produit de cette psychologie dialoguée conçue comme un théâtre (C1, 300). Traduit en écriture, il laisse voir aussi bien ses couleurs helléniques et la recherche d'un équilibre entre un Logos et un Mythos antiques,[5] que son affinité pour le théâtre classique français et le poème racinien. C'est parce que cette étude et édification de soi appartiennent à la fois à la scène et à la poésie qu'elles demandent, dès 1910, une traduction en poème: "Ô mes étranges personnages, pourquoi ne seriez-vous pas une poésie?" (C2, 1258). La *Jeune Parque* quelques années plus tard réalise en partie le rêve, mais comme mise en œuvre de la conscience de soi, elle transcende tous ces "moi" qu'elle reconnaît ou interroge et devient leur "voix" unique: le personnage qui enregistre la division ne peut qu'il ne devienne savoir et unité, moment transitoire qui laisse après lui la nécessité de

---

[5] Dans Suzanne Larnaudie, *Paul Valéry et la Grèce*: "Il est l'un de ceux qui, à son époque, ont le mieux compris l'hellénisme, dans sa complexité, ses contradictions, sa richesse, sa plénitude." Suzanne Larnaudie note l'absence de la "tonalité grecque" dans la manière poétique valéryenne (sa "préciosité" contre la "simplicité" antique). Mais "les *Cahiers*, les *Dialogues* offrent des pages plus proches de ce qu'on appelle traditionnellement l'âme grecque." (455)

reprendre autrement la représentation du dialogue de toutes ces voix diverses. C'est ainsi que commence *Mon Faust* en annonçant son intention de cette fois totalement se représenter, en donnant à voir le travail de construction du Moi par le va-et-vient entre une lecture et une écriture depuis longtemps commencée et dont la dictée de Faust ne représente que le dernier stade.

Les interférences entre ce qui se destine au théâtre et le texte poétique, qui dans le *Faust* sont perçues comme le total indistinct des idées et des différentes poétiques, répondent à une tendance ou une nécessité profonde. Elles sont liées à une idée de l'Œuvre qui, pour se vouloir l'œuvre du seul Moi, réalisable en dehors de toute littérature, passe néanmoins par le langage, un théâtre et une poésie. Cette dernière œuvre nous rappelle encore que le poème valéryen n'est pas seulement le désir de mettre une poétique en poème, il se veut également le résultat d'une analyse et d'une psychologie dont dépend aussi en grande partie la poétique du théâtre. La "Comédie de l'Esprit" n'en est pas à sa première répétition virtuelle et cependant ses "étranges personnages" que sont le Temps, le Présent, les Formes, la netteté des idées devront se jouer, même dans *Mon Faust*, par personnage interposé, soit en un Faust et ses différents avatars, soit en application dans une poétique qui, à son aboutissement, sait n'avoir toujours pas satisfait à la demande qui était à son commencement.

Les efforts de Valéry après 1941, pour résoudre les contradictions nombreuses qui s'opposent au dénouement des pièces publiées inachevées, montrent bien qu'il en attendait quelque résolution que ni l'analyse, ni la poétique ancienne ou nouvelle ne peuvent soutenir. Les problèmes que rencontre l'écriture tardive et qu'enregistrent les inédits et les *Cahiers* paraissent en effet venir de leur résistance à se laisser pousser jusqu'à une solution nette, envisagée successivement comme le triomphe du Moi par le refus total de "l'autre," ou à l'inverse comme l'avènement de la communion poétique. Ces tentatives ont du moins l'avantage de signaler le traitement réservé à l'Autre comme le point de convergence des antagonismes du Désir et des différents systèmes du Moi et

du "faire." La nouvelle politique de la profusion des styles et des genres dans *Mon Faust* fait plus en effet que récupérer des non-dits exclusifs. Avec un Faust qui intègre à son connu ce que son personnage doit à la légende et à l'imaginaire, ce théâtre s'ouvre à la possibilité de l'autre alors même qu'il tente de réaliser l'œuvre du Moi par la totalisation d'une pensée qui l'en a toujours exclu. Dans ce sens le procédé du mélange qui aboutit à cul-de-sac et à l'impossibilité de choisir, représente quand même le succès conjoint d'une poétique et d'une analyse atteignant à l'expression formelle de la contradiction fondamentale au cœur du projet valéryen. D'où la difficulté de ces pièces qui, ignorant jusqu'à un certain point leurs contradictions et la nature de leur enjeu, servent et desservent les désirs antagonistes d'une maîtrise finale et d'un retour à une simplicité d'origine. Elles mettent bien en jeu la totalité de la pensée valéryenne, justifiant qu'un demi-siècle plus tard, on interroge les inédits pour suggérer avec prudence des lectures à faire.[6]

Dans le *Faust*, l'indécidabilité de la place à faire à l'autre se retrouve vis à vis d'un lecteur dont tout le travail serait totalement pris en charge par la combinaison des voix et de ce nouveau style. Faust, comme l'auteur du Livre, compte sur l'effet de fascination qui résultera d'avoir ainsi pu se mettre tout entier dans l'écriture (Œ II, 297). Même en tenant compte de l'ironie, toute-puissante dans ce texte, mais dont la fonction est aussi, et peut-être surtout, de permettre ce qu'on n'oserait dire autrement, cette ambition est conforme à la tendance majeure de la poétique valéryenne: de la lecture de Mallarmé à sa propre écriture, elle étudie et calcule l'effet en vue d'en arriver à la forme inoubliable/éternelle du vers mallarméen, tout comme elle dirige le travail de la prose vers la formule et l'aphorisme qui se gravent dans la mémoire. Pourtant que veut dire Valéry quand il s'adresse dans sa Préface à un Lecteur "de bonne foi et de mauvaise

---

[6] Cf. Ned Bastet, "Pour une lecture du *Solitaire*," *Le Cycle de 'Mon Faust,'* 181-94. Nicole Celeyrette-Pietri, "*Faust* au brouillon: le Cahier bleu," *Le Cycle de 'Mon Faust,'* 195-210. Judith Robinson-Valéry, "Méphisto: héros de *Mon Faust*?," *Le Cycle de 'Mon Faust,'* 261-66.

volonté" (276), sinon qu'il en espère le travail qu'il lui a toujours demandé? Il s'en explique de nouveau en 1941 dans les *Cahiers*, disant n'avoir jamais "visé que des *esprits faits*, capable de résistance, auxquels je puisse demander de l'effort en récompense du mien, et qui m'inspirassent une certaine crainte de leur jugement" (C1, 301).

Avant de s'exposer dans les directions contradictoires vers lesquelles Valéry pense la fin de ses deux pièces, l'ambiguité, quand elle ne devient pas contradiction, se trouve déjà dans le rapport de *Mon Faust* à un "Faust III", dont les titres se confondent souvent dans les *Cahiers*. Mais, grâce à une mise en abîme qui n'en finit pas, ce que l'on voit dans le texte faustien, c'est moins l'œuvre projetée que l'œuvre déjà écrite qui se répète, semblable et autre dans les conditions de ce nouveau théâtre. Ainsi, s'interroger sur le statut de *Mon Faust* dans un "Faust III" inexistant, comme le lecteur semble y être invité dans la lettre-préface, c'est aussi bien questionner son statut dans l'œuvre valéryenne, avec un texte qui opère à la fois comme son image réduite et son aboutissement, aboutissement prévu, mais qui finalement échappe à l'écriture autorale. Ce qui s'en montre à l'état de trace dans les inédits et se projette vers un avenir de l'œuvre qui appartient au lecteur, représente aussi l'excès d'une poétique qui a toujours tendu à prendre en compte une lecture pour l'intégrer dans l'écriture, aussi bien qu'à faire connaître les problèmes spécifiques d'une écriture qu'elle informe.

La complexité de ces pièces a donné lieu à une assez grande diversité d'analyses. La plupart sont une courte contribution sur un aspect particulier du texte, étude critique ou partie d'un volume consacré à une autre recherche. Des quelques ouvrages qui lui ont été consacrés depuis 1949, principalement des dissertations, peu sont récents et beaucoup sont une lecture intertextuelle destinée à déterminer l'influence allemande dans *Mon Faust*. Cette question a été de nouveau posée au Colloque de Kiel de 1987,[7] comme partie de l'intense intertextualité de ce texte et l'une de ses énigmes:

---

[7] Karl Alfred Blüher, "Le statut intertextuel du *Faust* de Valéry," *Le cycle de 'Mon Faust,'* 55.

Le but de cette rencontre fut de faire avancer notre connaissance d'une des œuvres majeures de Valéry, dont la signification profonde demeure jusqu'à ce jour, sinon énigmatique, du moins fort difficile à discerner et à préciser.[8]

Les problèmes d'une intertextualité qui cherche à se montrer entre la visibilité de l'emprunt à Gœthe et la redite évidente de soi, suggèrent aussi que l'on questionne l'intention d'une écriture qui s'indique de la sorte comme le produit de l'écriture-lecture des autres et de soi-même. Notre étude se propose donc d'examiner dans *Mon Faust*, ce signe entre les signes, repris dans un titre où entre "le mien" et "le sien," l'ordre des mots lui-même (m')accorde la précédence.[9] Nous le voyons comme l'indication de la difficulté du projet valéryen dès son début, projet d'un Moi qui essaie de se définir par l'acte de transformation d'une lecture, vérifiable par une écriture qui cherche à intégrer son propre lecteur, tout en en attendant la révélation de ce qui toujours lui échappe.

Notre projet est divisé en trois parties dont chacune analyse une lecture et/ou une écriture comme fonction et élément déterminant dans la notion valéryenne de l'Œuvre. Le premier chapitre est consacré à la poétique qui s'est déduite de la lecture infinie de Stéphane Mallarmé, l'homme, son œuvre et ses circonstances, et à la fin faustienne de cette poétique. Le second chapitre concerne le lecteur du texte valéryen, ce qui se destine à lui dans la poétique et dans la dernière œuvre, en regard de lectures déjà données. Dans le troisième chapitre, nous interrogeons la répétition comme le mode privilégié de l'écriture et le statut qui de ce fait est attribué à "l'autre."

Le premier chapitre reprend, à partir des notes et divers écrits de Valéry, l'examen d'une poétique consacrée au déchiffrement de "l'obscur" et du mystère dans l'œuvre mallarméenne. Sa recherche poétique se fait en parallèle de l'analyse de soi-même, qui de même, voudrait circonscrire à la limite de l'objectif, l'inconnu de soi. Le "pouvoir faire plutôt que le faire" de la formule valéryenne s'adresse à cette poésie reconnue inimitable.

---

[8] Dans l'"avant-propos" au *Cycle de 'Mon Faust,'* 7.

[9] Cf. dans *Lust*, le "Traité de la Subtilité dont l'illustre Cardan [...] m'avait, quelques années avant, volé le titre" (Œ II, 328).

D'où une étude de l'effet qui s'intéresse principalement aux moyens de la forme comme architecture de la pensée et l'élément durable qui arrête le passage du langage. Remarquablement, outre l'insistance sur l'écart entre le langage commun et le langage poétique, Valéry n'a dit que les divergences entre la conception mallarméenne du langage et la sienne. Que le secret de Mallarmé ait pu se trouver dans une compréhension de la coupure symbolique elle-même, il en a pourtant une idée très précise, car c'est elle qui lui permet d'établir par négations successives la hiérarchie des différents "moi". L'expliquer dans les termes d'une physiologie qui inclut la conscience de soi était naturellement son projet, mais on comprend pourquoi le dernier produit de l'analyse, est à l'égal du Livre, un Moi-Pur destructeur contre lequel vient s'achopper l'espoir d'une identité. C'est cette contradiction fondamentale, entre une idée très nette du Moi et du Livre comme Œuvre, et une demande de plus en plus reconnaissable de ce qu'elle abolit, que tente de résoudre l'explication des "harmoniques" et le troisième style dans *Mon Faust*.

Le deuxième chapitre est la recherche d'une lecture adéquate pour un texte aussi éclectique que celui de *Mon Faust*, texte qui pourtant croit avoir trouvé la formule de synthèse de ses différentes poétiques. La vocation de ce texte à une lecture poétique y est exposée en même temps que confrontée au bon fonctionnement de ce qui a été prémédité pour le théatre. Certaines répétitions dans *Lust*, noyées dans la masse de ce texte de la répétition, fonctionnent au théâtre comme ces trois aphorismes beaucoup plus visibles autour desquels peut se concenter l'attention du spectateur. C'est le cas du "voyage" qui sert de point de convergence à un faisceau d'idées, en relation avec le Livre, avec l'existence, une fin, une libération, un commencement, et enfin avec une pièce envisagée pour le "Faust III." Ces signes que suit le spectateur peuvent l'être également par une lecture poétique s'intéressant à toutes sortes de résonance et moins préoccupée de la logique du sens. Ils offrent une certaine cohérence avec la notion des "harmoniques" en ce qu'elles miment ce qui se répète comme un écho différent du premier son et deviennent le symbole, voire l'explication, des changements, transformations et

substitutions de la machine psycho-somatique, jusqu'à en changer la définition du Moi. Cette faveur des harmoniques dans les dernières années, et le sens d'une relation qu'elles donnent au mélange des styles et des idées, montre bien cependant l'impossibilité de revenir à la seule analyse du "Système" pour finir les deux pièces. Grâce au détour ironique d'une troisième écriture, c'est l'inconnu des choses congédiées par le concept d'un Moi-Pur qui vient prendre sa place dans le grand projet testien de la connaissance et de l'œuvre de soi

Le troisième chapitre interroge l'horreur de la répétition qui s'écrit à côté des redites, non en tant que contradiction, mais selon une logique qui s'expose comme l'œuvre à accomplir. La notion de différence telle que Valéry l'entendait, s'y montre comme l'œuvre de la répétition du Moi contre la répétition anonyme en même temps qu'elle reproduit le phénomène de l'attente et du "différé" en opération dans le texte obscur. Nous la suivons à partir d'une certaine lecture du texte de Gœthe jusqu'à la "différence vivante" qui veut s'inscrire dans le troisième *Faust*. C'est un autre aspect de cette écriture paradoxale vouée au différent et au différé de se vouloir encore œuvre testamentaire, dans la contradiction inhérente à ce nouveau *Faust* et d'un personnage qui, ne voulant pas re-vivre, se re-dit une dernière fois pour vaincre la répétition et peut-être entrer dans le "vivant."

CHAPITRE 1
LE LIVRE DE MALLARMÉ

La lecture de Mallarmé

Nous savons que Valéry avait prévu de consacrer dans son "Faust III"[1] un livre à Stéphane Mallarmé, et d'ainsi le reconnaître partie intégrante d'une œuvre que, par ailleurs, il a toujours revendiquée comme "mienne" et œuvre de "ma" volonté. Ce geste commencé, mais non-accompli, laisse une ébauche où voulant parler du Maître, Valéry parle surtout de lui-même, ne pouvant dire que la transformation opérée en lui par sa présence et marquant ainsi une limite du Dire et de l'explication. La même difficulté essaie de se représenter dans *Mon Faust*, dans le rapport d'un texte à un intertexte dont il se montre à la fois largement dépendant et totalement libéré par l'acte d'une lecture-écriture. Par le procédé d'une mise en abîme que simplifient les nécessités du théâtre, le processus de l'appropriation s'y signale lui-même comme l'œuvre en progrès d'un Moi qui, s'étant fait la conscience lucide de l'œuvre de l'autre, se définit dans le changement de valeur de tous les termes qui intervient entre une lecture, une mémoire et l'écriture. Texte difficile, malgré sa trompeuse légèreté, il relève d'une poétique qui doit beaucoup à la lecture réservée à Mallarmé, et dont Valéry a laissé dans ses notes et textes les nombreux témoignages: depuis la révélation qui rendait nulle et non-avenue toute autre

---

[1] Valéry avait prévu parmi les autres titres du "Faust III": "Choses hautes et petit traité des passions de l'esprit: Méditations et questions sur S[téphane] Mallarmé." Ébauche conservée au fonds Valéry de la Bibliothèque Nationale.
Voir l'étude de Judith Robinson-Valéry, "Le 'drame' de l'esprit: Mallarmé et Valéry," in James Lawler, *Paul Valéry*, 53-61.

poésie, à la rencontre et aux entretiens interrompus par la mort du Maître[2], jusqu'à la longue lecture-interrogation qui s'ensuivit. C'est cette lecture de Mallarmé que nous voudrions reprendre comme modèle de la lecture à laquelle se destinait le *Faust*: Mallarmé, l'homme et sa poésie, livre obscur à déchiffrer depuis celui, non moins obscur, d'un Moi à définir.

L'expérience poétique valéryenne peut être largement définie en fonction de ces deux lectures infinies et du jugement négatif d'une littérature autre qu'elles ont entraîné; l'écriture, particulièrement la poésie, s'etant formée selon la contrainte de la poétique et le refus de solutions en usage au XIXe siècle et plus tard. C'est sur cette expérience que Valéry construit, tard dans sa vie, ses leçons de Poétique au Collège de France, énonçant ainsi l'un de ses principes essentiels:

montrer qu'il n'est rien qui ne soit nouveau, qui ne reparaisse vierge devant la conscience si l'on prend garde de ne pas se laisser aller aux facilités que donne le langage et aux apparences de compréhension que nous offre l'emploi des termes abstraits. (Œ II, 1609)

La poétique qui consigne cette lecture des apparences sans cesse reconduite, appartient comme le reste de l'œuvre à un "FAIRE," un "poein," en tant qu'elle concerne la "*fabrication* des 'œuvres de l'esprit' en général," c'est-à-dire "les œuvres que l'esprit destine à son propre usage, qui lui manquent et qui lui proposent son propre accroissement" (1608; 1607). "Poïétique" plutôt que "Poétique," dit Valéry qui, dans le cas de Mallarmé plus que pour tout autre, ne se contente pas du texte écrit, mais soutient sa recherche d'observations personnelles sur l'homme et l'époque, dans la mesure où elles sont susceptibles, au-delà des questions de technique, d'appréhender ce qui agit mais ne se montre pas dans le Poème. La lecture peut aller jusqu'à un idéalisme "spécieux,[3]" là où un Valéry objectif ne veut pas/plus aller. Mais c'est la singularité de l'intention et de

[2] Valéry a fait la connaissance de Mallarmé peu de temps après sa "Nuit de Gènes" en 1891, crise après laquelle il décida d'abandonner la littérature, et qui donna naissance à tout son "Système" de pensée des *Cahiers*. Mallarmé est mort en 1898.

[3] Un ajout de Valéry sur "l'idéalisme" de Mallarmé précise l'influence "d'idées verbales venues des philosophes (Hegel)." (C2, 1115)

l'attention, et surtout le visible "éblouissement" mystique impartageable qui le retiennent comme la source d'un pouvoir poétique auquel il ne voit pas d'égal:

Le point essentiel, chez lui, l'idée semi-secrète, fixe, singulière, vénérable, presque morbide, l'Idole -- fut en somme l'expression, la transposition idéalisées, les Lettres, le Langage, la poésie ayant plus de prix, de sens, et de fonction que ce qui peut être donné à quelque chose humaine par l'homme, en fait de prix, de sens, de fonction. Valeur mystique et cosmique du verbe. "Ébloui de sa foi." Là où je ne voyais que conventions, il tendait à supposer une nécessité cachée. Thèse indémontrable et comme instinctive chez lui [...]. (C2, 1114)

Dans la lecture critique et poétique du poème mallarméen, c'est moins l'intense pouvoir des mots ou les moyens de l'harmonie, qui passionne Valéry pendant plus de cinquante ans, que l'efficacité d'une forme qui ne se laisse pas oublier et dont le secret signifie la poésie même. Ce qu'elle doit aux inventions d'une syntaxe dont l'imitation n'approche jamais le modèle, laisse entier le mystère et c'est cette incompréhensibilité même qui est interrogée comme moyen de l'enchantement poétique. C'est encore elle que Valéry traque et trouve sous une autre forme chez Rimbaud, où elle se présente comme "une sorte d'incohérence harmonique," et s'explique par la saisie "dans l'*à-peu-près* initial des produits verbaux d'une impression -- ou du souvenir d'impressions" (1139). Ces prolongements de la quête permettent de préciser ce nouveau langage poétique qui remet en cause la première nécessité de tout langage, commun ou poétique, de conserver hors harmonie ou avec elle, le souci du "sens." Le grand changement, dans cette deuxième moitié du XIXe sècle, énoncé par Verlaine, donne la première place à l'harmonie ("de la musique avant toute chose"), mais ce sont les nouvelles fonctions et définitions assignées au sens que Valéry interroge. Chez Rimbaud, il voit l'art "calculé," "très cultivé," de rendre l'"accord dissonnant" du sens naissant sur fond d'harmonie ou encore l'art de jouer harmonieusement l'incohérence des impressions premières (1139). Ceci précède et mène à Mallarmé en qui se continuent la "bonne consonnance musicale" et le désaccord du sens, mais rien d'une incohérence impressionniste, plutôt un blocage du sens poétique que Valéry note dépendant de la forme et fluctuant avec elle. Pour

irremplaçables que soient ces explications, reprises dans des lettres à des auteurs critiques et dans des conférences, et qui ont sans doute aidé grandement à la lecture de Mallarmé, il semble toujours y manquer ce qui expliquerait le "miracle" de cette poésie. Cela n'apparaît pas non plus dans cette note de 1942 où il remarque l'habitude de Mallarmé de placer "l'incompréhensible" dans un "premier temps," même si c'est la possibilité d'une règle générale de la composition, reproduisant le choc à l'ouverture de certaines œuvres musicales, quoique disant assez peu qu'il n'ait déjà dit: "il faut donc placer l'excitant dans l'incompréhensible" (1138). Nous avons un peu l'impression de rester sur place, l'enchantement d'une première lecture que l'analyse attribue à "l'obscur" et conserve comme indissociables, ont à cette époque valeur d'acquis. Mais cela veut dire aussi sur le plan d'une poétique de l'écriture ou de la lecture, que dès les premières lignes du poème, le sens ne se présente plus, tel quel ou comme désordre, mais comme sens à découvrir selon une architecture qui a pris soin, dès l'entrée, de vous en donner le désir. Dans cette lecture "objective" de l'obscur, qui se restreint volontairement à la manipulation du langage et aux "conventions," anciennes règles ou nouvelles "contraintes," Mallarmé se découvre être l'inventeur de différents modes de la difficulté et surtout de la "forme du sens," dont la jolie formule revient quand même à Valéry:

> [...] la difficulté qu'on éprouvait d'abord à comprendre [la poésie de Mallarmé] provenait d'une contraction extrême des figures, d'une fusion des métaphores, de la rapide transmutation d'images extrêmement serrées, soumises à une sorte de discipline de densité, (si vous permettez cette expression); que s'était imposée le poète, et qui s'accordait avec l'intention de *tenir le langage de la poésie toujours fortement, et presque absolument, distinct du langage de la prose.* On aurait dit qu'il voulait que la poésie, qui doit essentiellement se distinguer de la prose par la forme phonétique et la musique, s'en distinguât aussi par la *forme du sens*. Pour lui, le contenu du poème devait être aussi différent de la pensée ordinaire que la parole ordinaire est différente de la parole versifiée. C'était là un point capital. (Œ I, 668)

La lecture persistante du poème mallarméen s'arrête souvent à la différence entre langage commun et langage poétique, la prose et le vers,[4] au point de devenir "point capital" d'une poétique valéryenne s'adressant à la fois à sa propre écriture et à un lecteur second. Celui-ci doit demeurer conscient de la part de l'enseignement et du didactisme dans la répétition qui pétrifie la découverte, sans perdre de vue l'enquête et le travail qui, en même temps, continuent de se faire. Nous en avons un exemple dans l'extrait ci-dessus d'une conférence sur Mallarmé de 1933, dont le texte exprime une "repensée" de l'écriture-objet venant des nombreuses mises au point des *Cahiers*, mais qui cependant, en arrive elle aussi à la métaphore fusionnée pour désigner le Poème ("la forme du sens") visant pareillement à un étirement du sens par la contraction verbale. Les déductions de Valéry s'ancrent aussi, comme nous l'avons dit, dans certaines singularités de Mallarmé connues de lui, et d'autres qu'il cherche à deviner ("pensée" et "sentiments;" C2, 1137). Un point important de l'observation personnelle met l'accent sur le retrait que Mallarmé cherchait à maintenir envers toutes choses: "Recul extraordinaire qu'il s'accoutume à prendre, pour conserver toujours ou reconstituer ce champ." (1115) Comme indice de l'effort permanent qu'exige l'œuvre poétique, c'est un de ceux que Valéry retiendra quand il fera sa *Jeune Parque*, lui même "coupé" d'un monde qui s'écroule dans la guerre et travaillant à faire un "petit monument" à "notre langage" (Œ I, 1630)[5]. Il le pratiquera encore dans son étude personnelle du système psycho-somatique où les distinctions entre phases, fonctions, propriétés, mélanges et éléments purs sont conservées et soutenues, au point de s'assimiler aux personnages d'un théâtre mental (cf. C2, 1258). Parler des

---

[4] Un problème de l'art poétique selon Valéry est notre langage lui-même, vieux et éloigné de la "source musico-magique" (C2, 1138).

[5] Valéry a dit au sujet de *La Jeune Parque*: "Quand je faiblissais, je m'exhortais. Vous pensez que j'ai abandonné vingt fois. J'appelais le devoir et l'orgueil à l'aide. Je me flattais parfois en essayant de me faire croire qu'il fallait au moins travailler pour notre langage, à défaut de combattre pour notre terre; dresser à cette langue un petit monument peut-être funéraire, fait de mots les plus purs et de ses formes les plus nobles, -- un petit tombeau sans date, -- sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia." (Œ I, 1630)

"interférences" entre la poétique et le "Système" valéryens, ce serait s'exposer aux mêmes difficultés et inexactitudes que de parler d'une "influence" de Mallarmé sur la poésie et la poétique valéryennes: les deux mots, interférence ou influence, ne décrivant en rien le phénomène d'osmose qui nourrit la pensée d'un champ à l'autre. On en voit l'effet dans de nombreux poèmes de la conscience et du Moi, qui utilisent les acquis de l'analyse du système vivant qu'étudie Valéry avec les découvertes de "sa" poétique, et il est là encore dans certains essais de définition de la poésie: "Harmoniques. -- harmoniques-psycho-physiques généralisés -- sont la substance de la poésie. Par là est le *chantant*, le résonnant," suivi de la formule mathématique de ce dernier mot (1112). Notées en 1927, ces lignes montrent l'intention majeure de la pensée valéryenne à ramener l'explication à une question de perception, au corps qui enregistre et par là rend "réelle" toute manifestation, et en conséquence de voir la poésie comme l'écriture de l'effet poétique sur la personne vivante. Sa poétique se trouve par là être largement une étude de l'effet, effet à produire par un auteur sur un lecteur dont il espère qu'il sera à la fois l'objet-victime et le sujet conscient, comme il l'est lui-même dans sa lecture de Mallarmé. Mais il dit lui-même dans une de ses dernières notes, l'inséparabilité de la connaissance, de la conscience et du système vivant par lequel elles existent: "Je ne puis, je n'ai jamais pu, séparer une 'connaissance de la connaissance' d'une représentation du fonctionnement total" (C1, 864).

Quand Valéry en vient à considérer le Langage (poétique) pour lui-même, et non par rapport à un langage commun dont il se méfie, c'est pour y inscrire la différence entre lui et celui que l'on appelle son "Père spirituel;" et en 1939, les raisons d'un "Ego poeta" ne parlant que du Langage, donnent pour justifier cette différence un condensé du travail conjoint du "Système" et de la poétique. L'essentiel s'y trouve, la non-coïncidence temporelle du "vivant," du "pensant" et de l'être; la souveraineté officiellement acquise dans les dernières années de la sensibilité; les "implexes" (ou "harmoniques") comme impliqué complexe de ce qui seul apparaît; la "voix," plus élusive, à la fois sceau

d'authenticité de la poésie et signature personnelle qui manquent souvent aux plus grands poètes[6]. Le Langage de la poésie s'y trouve redéfini comme une création de la voix émanant de l'être inconnu que nous sommes à nous-mêmes et appréhendable seulement par la conscience et la poésie, en opposition à l'idée que le poète serait la voix qu'utilise le Langage pour se faire entendre:

Mais, *au fait, qui* parle dans un poème? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même.
Pour moi -- ce serait -- l'Être *vivant* ET *pensant* (*contraste*, *ceci*) -- et poussant la conscience de soi à la capture de la sensibilité -- développant les propriétés d'icelle dans leurs implexes -- résonances, symétries etc. -- sur la *corde* de la *voix*. En somme le *Langage* issu de la *voix*, plutôt que la *voix* du *Langage*. (C1, 293)

Pour merveilleuse que soit cette explication et si durement obtenue, elle n'aide pas à comprendre que "l'effet poétique" chez Mallarmé ne pourrait être que ce qu'il est, un effet du poème et de l'effort de transcription d'une haute poésie qui se donne à contempler ailleurs, dans la coupure symbolique elle-même[7].

La méthode de Valéry, le pragmatisme voulu de sa recherche poétique[8] et "l'objectivité" de son étude sur lui-même de la "mécanique vivante" (cf. C1 826; 859-860), servait malgré tout, on le voit à ces déductions sur la "voix," un plus grand dessein que celui de l'utilité d'une compréhension phénoménologique (en vue) d'une écriture: les déductions sur le langage, lorsqu'il devient l'émission du Moi et/ou de l'être, font de lui le garant perceptible d'une source dont Valéry ne pouvait être certain qu'elle n'était pas "une notation commode" (Œ I, 285). Au moins aussi importante que leur formulation est cette certitude, qui était le grand privilège de Mallarmé, la sienne inexpliquée et invérifiable autrement que par l'acte d'écriture, certitude qui ne fait pas exactement partie

---

[6] Racine "a la *voix* et le *mot*. Hugo a les mots -- et il n'a pas la voix." (C2, 1076)

[7] Cf. par exemple, de Mallarmé: "Le vierge, le vivace et le bel Aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre."

[8] Cf. "Symbolisme poétique. Le symbolisme (le nôtre --) est simplement l'usage, l'utilisation habile de la pluralité de significations et d'associations -- d'un mot." (C2, 1061)

de l'obscurité de l'écriture, mais plutôt du "mystère" Mallarmé duquel participe ou peut participer le poème obscur:

Exemple de la volonté de perfection -- pureté -- de je ne sais quel anathème zélé
au nom de la certitude la plus solide que puisse avoir l'homme
car elle ne dépend d'aucune croyance, de [inachevé] (C2, 1137)

Lorsque Valéry a fait la connaissance de Mallarmé, il avait déjà reçu le choc d'une autre révélation venue avec quelques lignes d'Edgar Allan Poe, et avait déjà décidé d'abandonner la poésie[9]. Il y revient souvent, sans s'y attarder, quoique la poétique de Poe l'intéresse aussi, mais ce qui compte, c'est le moment où il a décidé de se donner à ce que déjà il cherchait dans la poésie, "la Personne-qui-parle," et de se dédier à la faire devenir l'œuvre: "Pourquoi ne pas développer en soi, cela seul qui dans la genèse du poème m'intéresse?" (Œ I, 1770) C'est grâce à ce mystère de ce qui importe plus que tout, la partie inconnaissable de soi, que s'est fixée en quelques mots, une idée qui a fait long feu et que l'on rencontre encore aujourd'hui: essentiellement que nous n'utilisons qu'une partie de notre cerveau, et que sa partie indifférenciée représente une *terra incognita* comme un potentiel à annexer. De là est né le "Système" de la connaissance de soi, à partir d'une idée vague qui a désigné un Moi inconnu à l'analyse et à l'observation, le confondant au départ avec celui de la poésie[10]. En 1892, et "dans cet état, j'ai connu avidement Mallarmé," avec Poe qui intervient chaque fois dans le souvenir (Œ I, 1770):

---

[9] "J'ai connu Mallarmé, après avoir subi son extrême influence, et au moment même où je guillotinais intérieurement la littérature." (Œ I, 1768)

[10] Dans un premier temps, il semble que le "Système" se soit déterminé comme une psychologie dont les méthodes rigoureuses d'observation, et l'objet (les fonctions), auraient dû être ceux de la psychologie établie: "La psychologie en tant qu'étude de fonctions, il ne faut pas étudier les portions particulières discontinues mais les relations générales où le continu peut s'introduire." (C1 776, 1896). "La psych[ologie] est une théorie de transformations -- il faut en dégager les invariants et les groupes, c'est-à-dire les figures, les distances pour établir l'espace psychologique." (C1 781, 1900). Il s'en démarque plus tard lorsque la psychologie ne paraît plus être qu'un à-côté dans la complexité de "l'analysis situs," nom qu'il donne souvent à sa recherche. Ainsi, écrit-il en 1920-1921 qu'"il y aurait de grandes choses à tirer de l'analysis situs si cette analyse était plus maniable. Par ex[emple] la connexion psychologique -- Les coupures introduites dans le cours de la pensée par les incidents relatifs -- et la lutte contre ces coupures. P[ar] ex[emple] la théorie de la mémoire." (C1 803)

Celui qui m'a le plus fait sentir sa puissance fut Poe. J'y ai lu ce qu'il me fallait, pris ce délire de la lucidité qu'il communique.
Par conséquence, j'ai cessé de faire des vers. (Œ I, 1770)

Rimbaud n'est venu que quelques mois après Mallarmé. En se rappelant cette époque, Valéry parle de "phénomènes extraordinaires," de "choc," de "connaissance foudroyante," de "bouleversement" intellectuel et spirituel; et du "mécanisme de ma réaction de défense contre ces deux types si offensifs de poètes" (Œ II, 1533). Dans ses écrits divers, qu'il les mentionne ou non en opposition, Poe est intégré à cette "réaction de défense" contre un art qui cependant n'assiège que la sensibilité:

Mais trois ou quatre phrases d'Edgar Poe me donnèrent la sensation capitale qui éveilla l'*être de désir*, le démon qui me posséda. (Œ II, 1533)

Nous ne ferons pas ici "l'analyse aussi serrée que possible" que demanderait, dit Valéry, ce mécanisme de défense, ni même celle de ce qui met ensemble dans la dernière proposition "l'être de désir" et le démon valéryen (Daimôn), qui comme celui de Socrate semble soucieux de lui dire essentiellement où il ne doit pas aller. Que Valéry joue le Moi ambivalent qui deviendra celui de son analyse --alternativement le Moi de "l'édification par additions et corrections successives" (1526) et le Moi-Pur qui s'inscrit en négatif de tout ce qui est-- contre une poésie arrivée à tel degré de "pureté" qu'elle touche (au "moi" de) ma sensibilité, il le dit lui-même, mais en ne retenant que la menace d'incapacité

Vers la fin des années 20, l'espoir de synthèse semble supplanter l'analyse comme en témoignent les notes: "J'ai cherché, je cherche et je chercherai pour ce que je nomme le Phénomène Total -- c'est-à-dire le Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités et impossibilités analogues dans leur usage aux principes et lois les plus générales de la physico-mécanique." (C1 826) Les dernières années de sa vie, parfois en de relativement longues sommes, Valéry, faisant le point de la recherche et de l'acquis, confirme la validité de son travail: " Depuis 50 ou 51 ans, ma conviction (!) est que pensée, et connaissance relèvent d'une certaine quasi-mécanique mentale -- vitale -- [...]. La conscience elle-même en est un produit [...]." (C1 859-860, 1943) Ou encore, "Mes découvertes -- de 189... Je maintiens qu'elles étaient bonnes. [...]. Je découvris que le *changement* ou substitution de l'objet du moment était la règle absolue, la loi fondamentale. [...]. J'appelai cette loi la *Self-variance*." (C1 861, 1943)

poétique qui afflige quiconque venant après Mallarmé: “J’ai adoré cet homme extraordinaire dans le temps même que j’y voyais la seule tête, --hors de prix!-- à couper, pour décapiter toute Rome.” (Œ I, 1768)[11] Le brouillage de pistes est subtil entre un Valéry qui veut comprendre et qui accepte “le meurtre” du Père, et l’autre Valéry qui ne veut pas savoir contre le Moi de l’Intellect, le nom de celui qui n’est que “voix” dans une poésie émaillée de “Qui?” Il faudra attendre les inédits des derniers actes de *Mon Faust* pour que Sensibilité, Poésie et le “tout petit enfant qui est en chacun de nous” soient reconnus sous le “déguisement” du Moi (Œ II, 1412). Pourtant la rubrique “Éros” en parle dès 1922, sous le titre “De la Tendresse” (“céder à soi-même quant à un autre;” C2, 434). Il est question d’un prix à payer[12] dans les *Cahiers* et dans *Mon Faust* par celui qui ne suivrait pas la voie (la voix inverse) du démon d’orgueil, et ne serait que “ce qu’il est.” Faust-Valéry avec sa connaissance, son refus de l’amour et son “Traité de l’Aristie,” croit pouvoir y échapper, sachant que son problème est encore derrière la scène du *Faust* publié; mais longtemps avant, les *Cahiers* ont enregistré, ainsi que les poèmes de “Narcisse,” de la *Jeune Parque*, et de la “Pythie,” la douleur de la violence faite à soi-même.

L’influence d’Edgar Allan Poe sur les poètes français depuis Baudelaire, et l’énorme crédit que lui accordait Mallarmé lui-même, peuvent expliquer peut-être, comment un Valéry qui tient à trouver le défaut de tout --même chez Mallarmé et dans sa poésie où certains mots lui déplaisent-- ait pu penser “jouer” Poe et ce qui s’ensuivit contre ce qu’il appelle jusqu’en 1945, “le miracle de la poésie si absolument pure” et une technique de degré “insurmontable” (1776). Dans les années 1890, il ne savait pas encore ce que la “self-consciousness” de Poe et sa propre étude pouvaient construire, encore que l’essentiel se soit construit très vite si on en juge par un *Monsieur Teste* de 1895. Mais

---

[11] Ajoutée à la note 9, la nécessité d’une décapitation s’impose et d’un remplacement de tête qui arrivera très vite avec *La Soirée avec Monsieur Teste* en 1895.

[12] Voir notre chapitre 3.

Edgar Poe, c'est aussi l'alternative à l'indécision d'un jeune homme qui était plutôt fait pour la littérature, et qui s'en étant banni lui-même sentait les choix lui manquer. Opter pour Poe n'était pas contre Mallarmé, mais contre la poésie et pour la satisfaction de plusieurs désirs: de connaissance, de lucidité, de remise en question et, lié au désir de l'inconnaissable, la tentation d'un "surhumain" ou d'un "inhumain" à découvrir, et encore présent aux dernières lignes de *Lust*. Edgar Poe, jusqu'à un certain point, c'est encore Mallarmé et le souvenir de cette conversation sublime qu'ils eurent à son sujet, au "seuil [...] que défend [...] la parole" (1770). C'est aussi peut-être le seul moyen de le surpasser dans ce domaine dont Edgar Allan Poe a étendu les limites, la lucidité, le "pouvoir mental" qui contient et domine tous les autres. Valéry a indiqué avec beaucoup de soin à ses correspondants ce qu'il voyait comme une "influence" de Poe, et l'"action morale," le rôle de "conscience" qu'il impartit à un Mallarmé indépassable et *par conséquence,* sans influence possible, mise à part la "désastreuse affaire" de l'imitation d'un art si parfait (1770-1771).

Idole contre idole, la "self-consciousness" contre le Verbe; mystère contre mystère, le "mystère Mallarmé" contre mon propre mystère jusqu'aux limites inexplorées d'une conscience de la conscience: le pauvre "mystère" humain du *Philosophe et La Jeune Parque*, (Œ I, 164), celui, infini, de la "Mystérieuse Moi" de la *Jeune Parque* qu'analyse Paul Gifford dans son *dialogue des choses divines*, ou encore "le sombre jardin" des entrailles et des racines enchevêtrées qui ne fait qu'offrir l'horreur de sa fascination ("Au Platane": "Qui, par les morts saisis, les pieds échevelés/ Dans la confuse cendre;" 114). Dans sa bataille contre les idées vagues, Valéry a accordé au mystère beaucoup d'attention, éliminant ce qui ne pouvait appartenir à la catégorie. Selon la formule restreinte de 1942, on ne peut plus donner le nom de mystère à ce que nous ne savons expliquer ou répliquer: "La nature n'a pas de mystères. Nous lui en prêtons. C'est que nous voyons ou observons plus de choses que nous ne savons en faire" (C2, 690). La mort elle-même, dans la logique du décret, s'en trouve exclue comme phénomène naturel.

Autre formulation, et c'est une possible référence à Mallarmé: "Il ne faut appeler Mystère que ce qui donne à penser que quelqu'un tient quelque chose à l'état de secret, -- refuse de dire, d'expliquer, de livrer --" (C2, 690). Une voie d'accès au mystère est ouverte par la possibilité du "secret;" car il ne s'agit plus que de découvrir ce qui a été maintenu caché, de résoudre le "problème." Les choses se font plus nettes, avec d'un côté les "influences" éclectiques ou les moyens que s'est donné la pensée pour constuire son Moi exigeant, et de l'autre un Mallarmé de la "vie intérieure," "conscience" de l'éthique du Pur, mais aussi stimulant d'une recherche qui peut espérer aboutir:

En ce qui concerne les influences que j'ai subies, la plus profonde n'est pas celle de Mallarmé; quelques lignes de Poe, la musique de Richard Wagner, l'idée que je me fais de Léonard, et mainte réflexion et lecture scientifiques, ont joué le plus grand rôle dans le développement de ma pensée. Mallarmé a tenu, sans doute, une grande place dans ma vie intérieure, mais place singulière: il m'a été beaucoup plus un problème qu'une révélation. Il était, lui qui ne s'expliquait jamais,et qui répugnait à tout enseignement, un excitant incomparable. (Œ I, 1776)

Sur la foi de l'importance que Valéry attache à partir de 1933, et de nouveau après *Mon Faust*, au Symbolisme et à Mallarmé, il ne serait sans doute pas inutile de réexaminer l'analyse qu'il en fait dans *Variété*. Toutefois, il est possible d'en identifier immédiatement les grands points qui sont ceux de toute la vie de Valéry, quelles que soient sa volonté de différentiation et la précision déterminante qu'il apportera aux diverses sortes de mysticismes et de poétiques qui fleurirent à cette époque. Assez significativement, les points communs se reconnaissent d'abord dans les refus essentiels des Symbolistes : refus du jugement commun, négation des valeurs littéraires établies, renoncement prenant valeur d'éthique ou d'ascèse religieuse. Ce qu'il en dit coïncide en fait avec tout son effort de parvenir à établir une "mystique rivale" de la religion établie, et de réussir là où ils avaient échoué:

Je le dis en connaissance de cause: nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence. (Œ I, 694)

L'idée du Symbolisme en tant que culture séparée, livrée aux idées et à l'invention les plus diverses, c'est-à-dire sans esthétique commune, mais unie par son

éthique marginaliste/élitiste (que justifient l'état de pauvreté général des poètes et l'idéal de la Poésie Pure), c'est ce que Valéry appelle "une révolution au nom de l'esprit," esprit qu'il continue de promouvoir dans *Regards sur le monde actuel*, et finalement dans le "Faust III" qui devait contenir de "Nouveaux regards" auxquels *Mon Faust* fait allusion (Œ II, 300-303). Valéry, du reste, ne cache pas son attachement à cette partie du programme symboliste[13]:

[...] de repousser les idoles de leur époque et les serviteurs de ces idoles, au prix de tous les avantages que peut offrir le consentement aux préférences communes, entraînait la création d'un état d'esprit tout à fait neuf et singulier, qui n'a pu se développer dans toute sa puissance possible, ou imaginable, et dont l'évanouissement, que je déplore, peut se placer aux environs de la première année de ce siècle. (Œ I, 694)

Il s'agit d'un phénomène d'époque (1860-1900) et qui en 1940, survit en fait par Valéry et ce qu'il a su en faire. C'est dans cette "histoire particulièrement vivante," qu'il nous donne une de ses rares définitions du "vivant," terme auquel on n'a peut-être pas accordé assez d'attention. Comme il faut s'y attendre, et c'est l'argument que reprend le *Faust*, le terme ici s'oppose à l'histoire traditionnelle, en ce qu'il ne s'intéresse qu'à des individus et des singularités et non à des "masses" et des "statistiques," et nomme événements, des événements intérieurs: "Tout se passe donc dans le domaine du sensible et de l'intelligible" (695). L'enjeu d'un art "vivant" n'est pas clairement défini au-delà de ce rôle que la sensibilité et l'esprit joueraient dans l'histoire du monde, mais cela déjà est une énorme révolution qui prend tout son sens dans les écrits politiques sur la sauvegarde et l'avenir de l'esprit européen, menacé par la guerre, les découvertes scientifiques et les technologies qui s'en inspirent. Son insertion dans *Mon Faust* paraît bizarre à première vue, dans un texte où l'écriture du Livre et l'accomplissement personnel sembleraient

---

[13] Extrait d'une lettre inédite à Robert de Souza, publiée par Florence de Lussy (in James Lawler, *Paul Valéry*, 222):
"Le symbolisme est mort prématurément vers l'an 1900. C'est un fait. De quoi est-il mort? Il y eut des causes naturelles et inévitables. Mais il y en eut d'autres. Ce fut le mouvement littéraire le plus *intellectuel*, le plus désintéressé, le plus curieux d'expériences, -- et le plus profond que la France ait produit."

devoir exclure les questions socio-politiques. En revanche, l'œuvre à écrire et la civilisation à préserver s'exemplifient admirablement l'une l'autre dans leur commune nécessité de se concevoir en vue d'un accomplissement, accomplissement ou promesse qui est hors de leur pouvoir, mais qui n'arrivera pas si, ignorant qu'elles sont mortelles, elles ne mettent pas l'esprit au service de ce qui est à venir. Cette unique alternative à la mortalité compte, quant à l'œuvre, sur un style pensé et repensé, mais qui s'est fait aussi en vue de la "vie" de l'œuvre et finirait par coïncider avec la "voix" créatrice de Langage, dont il est un aspect arraché autant à l'analyse qu'à l'expérience ou au travail: un style, "corps vivant de celui qui parle"[14] (Œ II, 298).

Il semble bien, que les poètes symbolistes espéraient quelque *révélation* de cette "religion" de l'émotion poétique qu'ils pratiquaient librement et totalement, et que Mallarmé n'y ait pas fait exception, Valéry lui reprochant en 1942, d'avoir allié son "intuition abstraite" à une "'mystique' à demi sincère, à demi politique -- etc. mais inutile, sinon -- inévitable.-- vu dates -- --" (C2, 1134). Mystique inutile, comme vague donc impure, comme le sont certains artifices poétiques, ces "à-côtés" que se serait permis Mallarmé, sans que soit remises en cause ni sa maîtrise, ni sa poésie, et ni sans doute, une "toute autre" mystique qui s'ancrerait dans un "réel" comme celui que définit Faust en termes de vie connaissante, le "Voilà mon œuvre." Les concepts du Vivre, du Voir, et du Réel y perdent leur superlativité abstraite dans l'équivalence à une simple fonction du corps; mais la conscience qui les perçoit et en garantit l'existence, revendique également le pouvoir de créateur de réel: "vivre"/"Je respire;" "Je vois"/"Voir;" "Je

---

[14] On trouve dans une réflexion sur le nom de Dieu, un petit poème sur la Voix, "rumeur" de l'Origine:

Avec le nom, commence l'Homme.
Avant le nom n'est que le Souffle,
La rumeur
Qui doucement consume le dormeur,
Le râle du jouir, du mourir,
Dans tous ces temps qui sont sans connaissance.

Écoute le son de la Voix, Vierge ou Veuve de mots. (C2, 673-4)

touche"/"je trouve et je crée du réel" (Œ II, 322; 323). Si c'est bien ce "vivant" de l'esprit, de la conscience connaissante et de l'œuvre qui s'offrent comme avenir de l'homme, cela est passé plus ou moins inaperçu dans *Mon Faust*, la différence entre les diverses mystiques connues (pour le spectateur) et les propositions antérieures de Valéry qui viennent au lecteur, n'apparaissant pas suffisamment dans cette dernière tentative d'expliquer ce que celui-ci sait plus ou moins déjà, par les *Cahiers* et la poésie (*Jeune Parque*: "Et moi vive, debout,/ [...] Oh! combien peut grandir dans ma nuit curieuse/ De mon cœur séparé la part mystérieuse;" Œ I, 100). La notion du "vivant" se trouve ailleurs dans l'œuvre chaque fois que la sensibilité-intelligence se sépare de l'objet perçu et se présente à elle-même comme ce qui le rend "réel," une capacité du réel ou le réel lui-même, la fonction "je vois" accédant au verbe (Voir), non selon la coupure conceptuelle auquel "le Dire" de Mallarmé nous a habitués, mais selon le corps, selon nos ressources psycho-physiques dont la merveille est de transformer la réalité en réel, et de "le savoir" (Œ II, 322). Ce système vivant créateur du réel se dit dans *Mon Faust* plus complètement, sinon plus explicitement, que dans la plupart de l'œuvre ou des *Cahiers* où il se lit dans des notes télégraphiques assez tardives, sous la forme d'un "réel psychique" qui voile sa relation au corps, essentielle pour saisir l'espérance que l'œuvre de soi a mis dans le mot "vivant." Le mysticisme "objectif" de Valéry, se démarque dans les *Cahiers* des mots "mystique," "religion," "croyance," "âme," "être" etc., par des guillemets et toutes sortes ponctuations qui soulignent l'usure et le manque de certains mots dans le langage. Ce sont les marques de sa méthode de réexamen des propositions anciennes, par laquelle il teste les ruses du langage et recrée continuellement la pensée morte en pensée vivante (cf. Œ II, 1609; notre première citation). Mais la carence du langage, source de subtiles métaphores et de belles formules, se fait cruellement sentir quand il s'agit de transcrire poétiquement les "substitutions psychologiques" ou les divers états de la conscience d'une *Jeune Parque* (Œ I, 1622), ou encore une mystique basée sur la notion de croissance et/ou d'une mort "naturelle" par épuisement des combinaisons d'une vie

(*Amphion*, *Sémiramis*, *Eupalinos*, *l'Ame et la Danse*). Dans le premier cas, il s'ensuit une "obscurité" que l'auteur dit non voulue, mais due à la difficulté; dans le second, mais c'est au fond la même chose, c'est l'impossibilité de faire en poésie "l'analyse complète à ma façon" pour faire comprendre ce qui est "non même défini jusqu'ici," selon les mots mêmes de Valéry devant les difficultés du quatrième acte de *Lust* (C2, 556).

Une image récurrente de la poésie valéryenne, le "creux," comme image du Désir et du besoin, a aussi à voir avec le langage, la culture ou encore les circonstances d'une vie, tous étant capables de laisser après leur passage, une forme vide de substance qui demande à être remplie. Un exemple qu'en donne Valéry est cette voix de contralto qui l'émeut inexplicablement et dont, pense-t-il, un même contralto a laissé très tôt l'empreinte sensible. Cette trace peut être aussi le lieu d'une demande impérieuse pour ce qui, hors de toute mémoire oubliée, n'a pas encore eu lieu, mais a été préparé. D'une certaine manière, "l'événement Mallarmé" appartient à cette métaphore, comblant une demande personnelle venue de la lecture des "imperfections" de Baudelaire, et plus généralement, un besoin universel de satisfaire à un certain manque de la poésie:

J'insiste sur cette imperfection que je trouvais dans Baudelaire mêlée à une pleine puissance harmonique, car cette impression était comme expressément faite pour créer en moi le besoin, ou plutôt la *nécessité* de Mallarmé. (Œ II, 1532)

Le "creux toujours futur" du *Cimetière marin* (Œ I, 149), la "grotte de crainte au fond de moi creusée" de la *Jeune Parque* (104) et dans le *Solitaire,* la didascalie qui précise au deuxième acte "un intérieur qui tient de la grotte" (Œ II, 392), non tant "creux" qu'arche, autre mot valéryen, celui-ci de l'intime sécurité, "arche de vie," mais ici mêlé à l'enchevêtré du basalte, du cristal et des ramures d'arbres, tout à la fois espérance et "sombre jardin" des racines et des morts, comme le creux fondamental et le vrai lieu du Désir, appartiennent à cette demande/besoin qui se passe de logique et d'objectivité, affirmant sa présence dans un présent autre que celui où nous vivons. C'est finalement cette "âme" en creux, "le creux vivant" des noces mystiques d'un Valéry lecteur de St Jean de-la-Croix, qui se sait hors de la raison, mais essaie de lui concilier ce qu'elle ne

saurait prendre en compte, bien qu'elle soit témoin de la longue Attente pour ce qui ne saurait exister, le creux de l'Absence:

Si tu veux, ma Raison, je dirai--, (tu me laisseras dire)-- que mon Âme qui est la tienne aussi, se sentait comme la forme *creuse* d'un écrin, ou le creux d'un moule et ce vide *s'éprouvait* attendre un objet admirable --une sorte d'épouse matérielle qui ne pouvait pas exister -- car cette forme divine, cette absence complète, cet Etre qui n'était que Non-Etre, et comme l'Etre de ce qui ne peut Etre-- exigeait justement une *matière* impossible, et le creux vivant de cette forme *savait* que cette substance manquait et manquerait à jamais au monde des corps --et des actes. (C2, 689; 1942)

C'est pourtant lui, ce creux qui "se sent" et "s'éprouve," qui donne sens à l'acharnement à "se faire" et "se refaire," pour l'événement, si important à Valéry qu'il le dissocie de l'œuvre faite, qui n'est que travail ou exercice permettant d'accroître un "pouvoir," de faire un pas de plus ou de franchir un seuil, vers la promesse de l'Œuvre. C'est de quoi il entretint Mallarmé, un soir mémorable: "le pouvoir pour n'en rien faire," et nous nous hasarderons à déduire, l'œuvre aidant, la substance de la grande question que la mort de Mallarmé n'a pas permise et dont la réponse fera toujours défaut, à savoir: l'obtention du pouvoir poétique étant plus important que la poésie elle-même, ne peut-on y arriver sans la poésie, en accroissant les pouvoirs de son esprit par l'exercice de la conscience de soi? Non le produit, mais ce qui produit, le Moi à l'origine et à la fin de tout travail de poésie et de connaissance, n'est-il pas l'Idole ultime qu'il faut se choisir? (cf. Œ I, 630-631):

Jusqu'au fatal été 98, j'ai entretenu l'espoir que notre intimité croissante me permît un jour de lui parler à lui comme je lui parlais en moi. Notez que dans mon état d'esprit de ce temps là, une conversation de cet ordre et du degré que j'imaginais devait avoir -- dans je ne sais quel "absolu" -- plus d'importance que n'importe quelle œuvre! (Œ I, 1775)

Que ce "lui parler à lui comme je lui parlais en moi" sonne près de cette autre conversation avec Mallarmé "au seuil/ que défend/ la parole" (1770) et aussi du "Je veux te faire dire -- sans parole -- qui tu es" du "Lust IV" inédit (Œ II, 1414), et comme il s'accorde à cette communication "toute autre," celle du cœur-intelligence, vers laquelle la pièce tend dès son début! La seule réponse qui vaille n'ayant pas eu lieu (ni le rêve de

pouvoir "faire néant") toute l'énergie s'est néanmoins dirigée vers un "faire" pour "se faire" qui serait sa propre réponse, réponse dont il est difficile d'accepter qu'elle viendra après, trop tard pour confirmer l'attente, et dont la scène se joue et se rejoue dans les pièces "liturgiques." En rapport avec cette communication manquée, se trouvent les doutes qui assaillent régulièrement Valéry et ses aveux d'échec, et peut-être même la répétition qui tiendrait lieu de certitude, là où elle fait le plus défaut, dans la question de la validité de l'entreprise du Moi. On en retrouve parfois le schéma, ici dans une lettre, ce qui explique sans doute que Valéry ne se soit pas repris, associant sa dévotion pour Mallarmé, et ce qui est rare, l'affection du Maître à son égard (bien qu'on en trouve quelques traces ailleurs: "Ah! M.V., papa vous aimait tant!"; Œ I, 1765). Puis vient leur "différence," si différente qu'elle diffère trois fois en trois lignes:

> Et je crois qu'il me portait une affection que je considérerai toujours comme mon seul titre à quelque estime de moi-même pour moi-même.
> Mais en dehors de la différence extrême de valeur qui existe entre nos esprits, il y a aussi une différence très profonde de leur nature. J'ai poursuivi des objets très différents de ceux qu'il a poursuivis. (Œ I, 1776)

Les forces en opposition ici ne sont pas simplement Mallarmé-la Poésie-le Langage contre Valéry-l'Esprit. Que Mallarmé ait voué sa vie à la poésie et à la littérature, sans en questionner la valeur, était une continuelle source d'étonnement et de doute pour Valéry: "La littérature, *ad libitum*, est tout, tout ou rien. Donc elle n'est rien, ou un rien. Comment ce rien peut s'approprier toute une vie, devenir le réel ou le fonctionnel, ou essayer de le devenir [...]" (1768). Intellectuellement, il n'y a pas de doute que Valéry valorise son choix de la lucidité au-dessus de toute littérature, il l'a assez dit, mais c'est un choix précisément, et les mots non-dits de cette différence, sont la Poésie et le Langage *révélés* contre l'Esprit *choisi*; pour Mallarmé sa "vérité qui le change en lui-même" (709), et pour Valéry, un désir qui n'est pas sûr de son objet entre le Moi de l'intellect, le Moi "pur" qui s'en dégage et cet autre "moi" d'une sensibilité inquiète-inquiétante, jusqu'à ce qui semble leur conjonction finale: "Je crois que le Moi est la

sensibilité propre de l'organe de la sensibilité" (C2, 331; 1943). La gloire posthume de Mallarmé, lui, que ses fidèles avaient délaissé de son vivant, est la preuve "vivante" du mystère et du don, et pour Valéry, la confirmation que sa "passion," née avant même de le rencontrer, de la lecture de "Brise marine" et des "Fenêtres," écrits cependant avant le grand tournant de 1865, ne s'est pas trompée d'adresse. Mais le mystère demeure, sans que Valéry insiste autrement que pour s'en étonner encore, sur le rapport qu'il peut y avoir entre la "vie *infiniment simple*" (622), la "pensée merveilleusement simple" (708) (quoiqu'alliée à "une intelligence étrangement déliée;" 622) de Mallarmé et une vision qui lui permirent, sans formation scientifique, d'inventer "l'algèbre" du langage (636). Dans *Mon Faust*, est-ce à cette même "simplicité" que Faust aspire (j'espère n'être pas simple... Mais je suis fatigué de tout ce qui empêche de l'être;" Œ II, 310), simplicité qui viendrait après et que le Livre lui accorderait, lui permettant de s'en aller "l'esprit et les mains libres" (199)? Il y a cette blessure de n'avoir pas été "choisi" et de devoir aboutir par un "faire" stoïque là d'où est parti Mallarmé.

De tous les emprunts dont est redevable *Mon Faust*, celui du Livre, est le plus énigmatique, ne pouvant simplement signifier un hommage naïf, pas plus qu'une parodie ironique. Il n'a de sens d'abord que si l'on accepte que Valéry à ce moment de sa vie avait réellement besoin, et de faire le point, et de pousser un peu plus loin ses idées sur ses grands sujets. L'autre aspect relève de la mystique personnelle qui ne s'est jamais dite autrement que par fragments ou représentée dans le poème. Mais le travail de l'œuvre comme nécessité pour accéder à l'Être ou au "Vivant" est une idée qui n'a jamais varié. Que d'autre part, le désir et la proclamation de pouvoir y parvenir tout seul, comme on le voit dans *Mon Faust*, soit contrarié par une dialectique de l'Absence/Présence aux termes mutuellement exclusifs, l'accomplissement se situant en dehors des pouvoirs du faire et la présence d'œuvre signifiant l'absence de l'Œuvre, voilà qui est non moins certain. De là l'étrange nécessité d'une œuvre finale qui ne fait que se projeter vers un avenir qui ne lui appartient plus de créer, œuvre inachevée, ouverte, et l'autre nécessité contradictoire de

poursuivre jusqu'à la fin, le rêve de la réalisation personnelle dont Mallarmé est la possibilité, en réintégrant ce qui était banni sans l'être, l'amour et la poésie continuellement remis en question, ainsi que quelques autres refus faits au nom du Pur. Quand Valéry parle de la "métaphysique singulière" de Mallarmé, par laquelle l'apparition du Livre exclut de l'existence non seulement tous les livres, mais tout ce qui existe, il parle du mystère du Verbe réalisé par une idée "remarquablement précise" du langage, qu'il n'aurait pas partagé, mais qui, pour Faust, se réaliserait quand même à la fin de son livre, compris comme le triomphe du Moi:

Il disait que le monde n'était fait que pour aboutir à un beau livre, et qu'il pouvait et qu'il devait périr, une fois son mystère représenté, son expression trouvée. Il ne voyait à l'existence de tout ce qui est d'autre explication ni d'autre excuse. (Œ I, 679)

Ce livre du monde qui ne se contente plus de "dire une fleur" pour la constater "absente de tous les bouquets," mais qui renversant l'équation, s'affirme lui-même présence et renvoie l'absence au monde, est sérieusement décrit par Mallarmé (note 16) et fait partie de son mystère: comment l'idée de l'oeuvre a-t-elle pu faire de Mallarmé "l'homme même d'une œuvre qu'il n'a pas accomplie et qu'il savait ne pas pouvoir l'être?" (1774). Ceci au moins est un fait: Valéry observe l'homme et sa poésie grandir avec le passage du temps, ce qui confirme la nécessité d'un "faire pour se faire" poussé à la limite pour que vienne un accomplissement qui est toujours hors du possible. D'où l'importance pour Valéry de marquer dans une de ses toutes dernières notes: "Après tout, j'ai fait ce que j'ai pu" (C2, 388), au moment où il ne peut plus que se fier à son travail d'édification, et dont une grande part a été la lecture des signes du mystère vivant que lui offrait Mallarmé.

C'est une lecture qui se fait au plus près et il y a presque partout dans les écrits de Valéry sur Mallarmé, un "je" témoin qu'il reconnaît dans *Existence du Symbolisme*, pour le "jeune héros, qui nous sert d'âme d'épreuve" (Œ I, 697). Le jeune Mallarmé qui vient de découvrir Edgar Allan Poe en 1865, se double en certains points, d'un jeune Valéry de

1891-92 qui vient de faire la même découverte[15] et que regarde, comme dans la lettre à Henri Mondor de 1942, un Moi "qui a vingt-quatre ans depuis un demi-siècle!" (1775) C'est l'effet Mallarmé sur Valéry chaque fois qu'il en parle, et non seulement le privilège de Henri Mondor écrivant sur Mallarmé, de rendre "vivant" le jeune homme en lui. Du reste dans cette lettre de remerciements pour la *Vie de Mallarmé*, Valéry ne parle presque que de lui-même. À côté de la vénération --qui les unit/sépare-- pour l'homme admirable qu'était Mallarmé à tout moment (680), pour la merveille inimitable de sa poésie, à côté des vrais souvenirs, il y a toujours un Mallarmé imaginaire, reconnu comme tel "à mes risques et périls," un Mallarmé-Valéry qui supplée au manque d'information en général, à l'exception de cet instant privé, jamais révélé, mais qui a dû avoir lieu: "l'illumination qui révèle l'essence de la poésie elle-même," et qui semble elle aussi coïncider avec la découverte d'Edgar Poe (707):

À partir de 1865, il n'est pas une ligne de lui qui ne fasse sentir que celui qui l'a écrite a repensé, comme s'il en revivait, à soi seul, l'innombrable invention, le Langage; et, se plaçant dès lors à une altitude de vue où personne avant lui n'avait songé à s'établir, il s'est maintenu jusqu'à son dernier jour en intime contemplation d'une vérité dont il ne voulait communiquer que de prodigieuses applications pour preuves. (Œ I, 707)

Dans les quelques dernières dix années de sa vie, qui commencent avec la publication des lettres de Mallarmé à Aubanel, la passion de Valéry paraît retrouver le feu de sa jeunesse (Œ I, 1775) -- qui est également le temps de la mise en place de son "Système" de la connaissance. Le seul souvenir des soirées de la rue de Rome, redevenu "vivant," grâce au livre de Henri Mondor sur Mallarmé, lui fait dire dans sa lettre à l'auteur: "Que de choses, au cours de la lecture, m'ont arrêté, exigeant une station -- comme du chemin de la croix!" (1776) La mystique dont s'entoure cette passion pour Mallarmé rend difficile de passer rapidement sur l'idée du Livre dans *Mon Faust*, comme

---

[15] Cela est clair dans la première lettre de Valéry à Henri Mondor sur sa *Vie de Mallarmé* (1941): "Vous ne pouvez imaginer combien, en particulier, la période où Mallarmé se fait la créature de Poe et juge enfin Baudelaire, m'a remis moi-même en mes 91-92, époque où le même Poe m'a possédé." (Œ I, 1774)

s'il s'agissait d'un autre élément de l'intertexte déjà dense qui emprunte largement à Goethe, mais aussi à Baudelaire (par exemple, "le rire"), aussi bien qu'à Wagner, et de dire comme Paul Gifford, qui cependant semble avoir tout dit sur la "mystique rivale" de Valéry: "L'ironie de Valéry s'adresse à ce qu'a de mallarméen le rêve du Livre où tout le vécu viendrait s'exprimer, se consommer et s'abolir" (142). Ironie sérieuse ou sérieux ironique, mais n'est-ce pas "sérieusement" ce que Faust entend par le Livre, quand il dit la raison de son projet, "me débarasser tout à fait de moi-même," l'abolition du vécu pour être lui aussi "changé en lui-même," le moi contre le Moi, comme Mallarmé dans les lettres à Aubanel[16], "Je suis mort et ressuscité?" L'ironie est partout dans ce premier acte de *Lust*, mais la note tant citée du "fond plutôt plus que sérieux" de la comédie, vaut aussi partout, et le "pas" du Livre échappe à l'ironie lorsqu'il assume l'ambiguïté blanchotienne du "Pas," à la fois négation et pas au-delà. Les similitudes entre ce que cite Valéry des lettres à Aubanel et la Lettre-Préface de *Mon Faust* nous invite à le croire, de même que la masse de manuscrits à la Bibliothèque Nationale où ces projets se cherchent:

Dans une arrière-pensée, je me trouvais vaguement le dessein d'un IIIe Faust qui pourrait comprendre un nombre indéterminé d'ouvrages plus ou moins faits pour le théâtre: drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion: vers ou prose, selon l'humeur, productions parallèles, indépendantes, mais qui, je le savais, n'existeraient jamais... (Œ II, 277)

---

[16] Extraits des lettres à Aubanel choisis par Valéry pour sa conférence de 1933 sur *Stéphane Mallarmé*:
"Je veux dire simplement que je viens de jeter le plan de mon œuvre entière, que je prévois qu'il me faudra vingt ans pour ces cinq livres dont se composera l'œuvre et que j'attendrai, ne lisant à des amis comme toi que des fragments, et me moquant de la gloire comme d'une niaiserie usée. Qu'est-ce qu'une immortalité relative et se passant souvent dans l'esprit d'imbéciles, à côté de *la joie de contempler l'éternité et d'en jouir vivant, en soi*?"
Et:
"J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. Tout homme a un secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. *Je suis mort et ressuscité* avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle [...]." (Œ I, 678)

Mais, Mallarmé lui-même faisait au sujet du Livre, des boutades qui n'en n'étaient pas, puisqu'il s'agissait toujours de la relation/non-relation du langage au monde, de la coupure avec pouvoir de tuer l'objet nommé. Il y a par exemple celle-ci, que cite Valéry: "que *tout finirait par être exprimé*, que *le monde était fait pour aboutir à un beau livre*, que *s'il y avait un mystère du monde, cela tiendrait dans un Premier-Paris du* Figaro." (Œ I, 708, cf. 686) Valéry s'en permet une autre dans *Mon Faust*, par la bouche de Méphistophélès: "Les gens se convertissent, se pervertissent, retournent à confesse pour se marier, pour écrire un livre" (Œ II, 303). Ce jugement s'applique aussi bien aux "Mémoires" que dicte Faust qu'à son projet de Livre, comme "mélange intime de mes vrais et de mes faux souvenirs." Tout ce qui a eu lieu avant le Livre, s'y retrouvera confessé, perverti ou converti, car tout n'a tendu qu'au Livre du secret. Tout s'y retrouve: le travail de la répétition qui forme la substance du texte, avec Méphistophélès dans la pensée des personnages tenant la place de l'analyse, et un style qui imite l'esprit dans son mouvement, se dégageant de son rapport au monde pour s'établir lui-même au-dessus de sa fonction et Esprit-Pur (298)[17]. Même l'espoir du Livre, comme accomplissement de soi, s'y trouve représenté dans la scène du Vivre par un Faust qui affirme: "Enfin ce que je fus a fini par construire ce que je suis." (321)

On ne peut guère imaginer ce qu'aurait été le Livre de Mallarmé. Restent ses poèmes comme fragments d'une œuvre inachevée, chacun représentant "quelque page d'un Livre suprême" et une conscience de plus en plus pure de la parole (685). L'art de Mallarmé, algèbre de la syntaxe (685, 709), poésie soustraite mot par mot au hasard vient, insiste Valéry, d'une idée extrêmement précise du langage (679), d'une conception quasi-scientifique qui faisait qu'"il ne parlait jamais de ses idées [...] que par figures" (631). Là se trouve certainement une différence avec Valéry-Faust, dans le besoin de l'explication qui existait déjà dans la relation avec Mallarmé: "Mais moi, en essayant de me résumer

---

[17] Les dernières notes des *Cahiers* confirment la recherche "scientifique" ("Mes découvertes de 189... Je maintiens qu'elles étaient bonnes." (C1, 861; 1943)

ses tendances, je me permettais intérieurement de les désigner à ma façon." (631) Pour illustrer ce goût d'expliquer, et en guise d'argument complémentaire sur la "nécessité" de Mallarmé et du *Faust*, nous citerons un long passage de ce véritable moment faustien partagé, la présentation par le Maître de ce qui devait être le dernier fragment de son œuvre, le *Coup de dés*.

Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait à faire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants: la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée; l'atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, --paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C'était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture: là, le prestige se produisait; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la Parole!
Cette fixation sans exemple me pétrifiait. L'ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé; comme si une constellation eût paru qui eût enfin signifié quelque chose. --N'assistais-je pas à un événement de l'ordre universel et n'était-ce pas, en quelque manière, le spectacle idéal de la Création du Langage qui m'était représenté sur cette table, dans cet instant, par cet être, cet audacieux, cet homme si simple, si doux, si naturellement noble et charmant?... (Œ I, 624; publié en 1920)

Cet extrême de la représentation, qui crée le précédent de toutes les audaces, a sa contrepartie dans les grands poèmes valéryens de l'instant-limite de l'esprit et de la conscience, continuant de répondre à l'insistance de l'imprésentable à se faire représenter. *Mon Faust* n'y fait pas exception, quoique le lyrisme habituel de l'instant ait fait place à la sobriété du Vivre. En 1942, une longue note sous le signe du double "Thêta," "ou Mémoires de Moi" (dont nous avons déjà cité le passage sur le "creux") se présente comme une étrange vision, "une formation [qui] vint à mon esprit et se fit place," et reprend sans équivoque possible l'image des constellations mallarméennes, d'où émerge la notion de l'œuvre telle qu'elle apparaît désormais:

(1) Station sur la terrasse --
Je suis monté sur la terrasse, au plus haut de la demeure de mon esprit -- Là, conduisent l'âge, les réflexions, les prévisions -- les justifiées, les démenties, les coups excellents, les échecs, l'oubli des personnes, des noms propres, des articles de critique etc.
Et scintillent dans le ciel de nuit poétique les constellations, seulement soumises aux lois de l'Univers du langage, qui se lèvent, se couchent, reparaîtront...
Là, *Hérodiade*, *l'Après-midi*, le *Tombeau de Gautier* -- mais il n'y a plus de noms d'auteurs. Les personnes *n'importent plus.* la terrasse --
[...]
Et surtout je connus toute la valeur et la beauté, toute l'excellence de *tout ce que je n'ai pas fait*. -- --
Voilà ton œuvre -- me dit une voix.
Et je vis tout ce que je n'avais pas fait.
Et je connus de mieux en mieux que je n'étais pas celui qui avait fait ce que j'ai fait -- et que j'étais celui qui n'avait pas fait ce que je n'avais pas fait -- -- Ce que je n'avais pas fait était donc parfaitement beau, parfaitement conforme à l'impossibilité de le faire, [...]. (C2, 688-689)

Ce que la poétique de Valéry doit à Mallarmé, lui-même ne le savait plus, ayant été en quelque sorte créé par la possibilité d'un tel homme, présence vivante du mystère qui, pour être celui de l'autre, était peut-être aussi le sien et le fit, dans sa différence, mais également, l'homme du Livre:

Mais je me suis toujours refusé, m'opposant une quantité de raisons puissantes, de composer un ouvrage qui traitât véritablement et absolument de lui. Je sens trop que je n'en pourrais parler à fond sans parler excessivement de moi-même. Son œuvre me fut dès le premier regard, et pour toujours, un sujet de merveille: et bientôt sa pensée présumée, un objet secret de questions infinies. Il a joué sans le savoir un si grand rôle dans mon histoire interne, modifié par sa seule existence tant d'évaluations en moi, son *action de présence* m'a assuré de tant de choses, m'a confirmé dans tant de choses; et davantage, elle m'a intimement interdit tant de choses que je ne sais enfin démêler ce qu'il fut de ce qu'il me fut. (Œ I, 634)

L'écriture du Livre et la poétique du ciel étoilé

Alors que c'était l'ambition de Valéry de pouvoir faire une œuvre qui se passerait des mots[18], selon une idée du "Pur" qui exclut le langage et dont l'idéal était le Prélude de *Lohengrin*[19], *Mon Faust* est un feu d'artifice d'expressions heureuses et de répliques bien venues, entourant les vignettes d'un style plus valéryen, au gré du personnage ou de la situation. C'est pourtant dans ce texte qui défie toutes les règles préalables qu'est faite la plus grande place à la poétique valéryenne. Non seulement elle se dit brièvement elle-même par un Faust en état d'écriture, mais en se rappelant directement à nous, elle nous signale aussi son action sur des idées connues et reconnaissables, et nous montre et démontre le pouvoir de la seule poétique à générer le texte ou l'œuvre. Inversement à l'extrême économie de mots du *Coup de dés*, mais avec le même résultat, l'abondance des idées et du langage dans la dernière œuvre de Valéry se discrédite elle-même dans un texte ironique dont le seul dessein, avoué, est de parfaire ou de finir par "un livre," l'œuvre d'un Moi qui en sera le sujet (Œ II, 297). C'est aussi une expérience-limite et qui se fait "à mes risques et périls," comme il en a toujours été vis-à-vis d'une poétique qui, sachant assez ce qu'elle veut et ce qu'elle ne veut pas, dépend toutefois d'une lecture et d'une interprétation de Mallarmé qui ne se vérifie que par l'œuvre d'écriture (Œ I, 707).

---

[18] Cf. "En un mot, ces derniers ne font que mélodie -- et la mélodie, dans ce genre, est toujours très mêlée, comme si le *titre* de la mélodie et elle-même étaient de la même succession. Au contraire, le type plus *conscient* et distinctif -- est une tentative de faire de l'harmonie, et même de la faire sentir presque génératrice de la signification ou mélodie -- Ce qui est horriblement difficile -- et même, *contre-nature*, s'agissant d'œuvres en *langage*, lequel est *significatif* par essence -- c'est-à-dire commandant l'annulation de ses résonances immédiates pour obtenir *au plus vite* la *signification résultante*, et l'annulation totale du véhicule verbal." (C2, 1132-33)

[19] "Rien ne m'a plus désespéré que la musique de Wagner. (Et je suis loin d'être le seul.) N'est-ce pas le but suprême de l'artiste -- *Désespérer*!
Et celui-ci m'a donc appris quantité de choses. Il m'a désespéré autrement que Mallarmé, car son métier m'était plus intelligible -- Mais Mallarmé lui-même était désespéré par Wagner." (C2, 979; 1941)

Le livre en projet dans la pièce de *Lust* se définit par un style, dont la métaphore est celle de l'Esprit[20]. Comme lui, il ne peut être perçu que dans sa fonction et dans le recul qu'il prend par rapport à son exercice (se reprenne à ce qu'il exprime;" Œ II, 298). Il s'agit d'une généralisation du phénomène par lequel la Conscience et le Moi se rendent également perceptibles, ce qui fait de ce style qui a réussi/va réussir dans la pièce, son retrait de la parole, un "nom propre" dont la majuscule indique sa capacité de se réaliser lui-même. Ce Style "pur" qui exerce sur le langage le même pouvoir de négation que le mot sur la chose nommée, et qui vise à s'en servir sur le langage lui-même, ne nie pas son appartenance à un corps, dont il représente le devenir, le Corps, qu'expriment la voix, le Cri, le Chant: ou le Style comme "corps vivant de celui qui parle." C'est la "voix" du "Je" du langage qui a trouvé sa place définitive dans une observation et une analyse qui, tout en suivant de très près le modèle symbolique et l'espérance mystique que des poètes avaient placé dans la Poésie, appartient à une autre "mystique," la "mystique sans Dieu" de *Monsieur Teste* où tout le mystère revient à la mécanique psycho-somatique, c'est-à-dire à une connaissance du corps (298)[21]. C'est pourquoi le "Corps de l'Esprit" qui est le titre d'un chef-d'œuvre qu'aurait écrit Faust (310), doit, à l'inverse du style, vouloir attirer l'attention sur le corps qui produit l'Esprit (de même, si l'on suit l'ordre des mots), au lieu de reproduire la même idée, nous rappelant qu'il est l'objet de la tendresse dans les grands poèmes: "Toi seul, ô mon corps, mon cher corps, / Je t'aime, unique objet qui

---

[20] "Un style, enfin, qui épouse toutes les modulations de l'âme et toutes les sautes de l'esprit; et qui, comme l'esprit même, parfois se reprenne à ce qu'il exprime pour se sentir ce qui exprime, et se fasse reconnaître comme volonté d'expression, corps vivant de celui qui parle, réveil de la pensée qui tout à coup s'étonne d'avoir pu quelque temps se confondre à quelque objet, quoique cette confusion soit précisément son essence et son rôle." (Œ II, 298)

[21] "Je crois que le Moi est la sensibilité propre de l'organe de la sensibilité -- Comme la sensation de l'œil et du voir opposée à la sensation visuelle; *la vue des choses ne nous apprend pas que nous avons des yeux*, et tous les spectacles du monde ne peuvent nous l'apprendre -- nous qui *sommes absents de tout ce que nous voyons* et de *tout ce qui peut se voir.*
(Ici on pourrait observer que dans le domaine de l'ouïe, nous avons la voix productrice de sons, par quoi nous ne sommes pas absents de tout ce que nous entendons.)" (C2, 332)
La voix qui nous assure de notre présence, nous permet par la même location de la source et du phénomène (effet et fin) de faire l'unique trajet circulaire jusqu'à une origine.

me défends des morts!" ("Fragments du Narcisse;" Œ I, 129)[22]. Mais si ce "corps" de l'Esprit est mis en place de "forme," selon une note qui dit la forme "corps" de la pensée, et qu'il s'agisse de fair passer la pensée d'une structure définissante à l'autre, l'écrit, le livre deviennent le Corps que l'on voudrait moins périssable que celui d'où il vient. D'autant plus que grâce à un Style qui capte maintenant plus que "ma voix," "toutes mes voix diverses," la représentation n'en est plus une, il s'agit d'un transfert de tout Moi par et dans l'écriture (Œ II, 297). Les deux notions de la forme de l'écrit et du corps se renforcent continuellement dans la pensée de Valéry, et dans cette note sur le "corps de la pensée," il emploie pour l'écrit à retravailler tel vocabulaire que "les membres et articulations de la construction"[23] (C2, 1236).

Si dans les dernières années de sa vie, Valéry revient avec tant d'insistance à son "Système" de connaissance, c'est sans doute que ce qu'il avait plus ou moins tenu séparé montre de façon accrue la cohérence qui existe entre les différentes branches de sa recherche. Le modèle musical des "harmoniques" suppléant au modèle thermo-dynamique, permet peu à peu de concevoir tout autrement le "retrait" qui caractérise les valeurs abstraites déduites du fonctionnement général: de donner une identité à ce qui ne se montre pas, par la mathématique de la résonance qui définit le "timbre," qui jusqu'alors, était lui aussi élusif. De la définition de 1927 de la poésie comme un effet de résonance ("Harmoniques. -- harmoniques-psycho-physiques généralisés;" C2, 1112), à une définition du Moi de 1942 comme "harmonique" de la sensibilité, le moi-Pur est en effet "devenu le *Moi* de tout un autre système d'implexes, de souvenirs et de réactions" (1353). Le Moi-Pur dans *Le Solitaire*, reste en partie "l'innommé, moi-même, le en

---

[22] Une note sur le corps: "'Mon corps' m'est aussi étranger qu'un objet quelconque -- (si ce n'est plus --) et m'est plus intime, plus premièrement et primitivement MOI que toute pensée." (C1, 1142; 1939)

[23] À part le style "corps vivant de celui qui parle" une correction qui peut paraître insignifiante, sans l'être, est mentionnée dans *Lust* entre le "vivant" et le "vécu" ("la vie, même la plus... ? Vivante? / Disons la plus vécue;" Œ II, 281).

dehors instantanément de tout [...], l'ennemi, adversaire véritable qui à deux faces, l'*anti*, le *méta*" (C1, 44-45; 1908), et en partie ce nouveau Moi qui appartient à la grande famille des harmoniques où chacune est séparée et cependant créée par la précédente, à partir d'une seule note, dite la "fondamentale." Par le modèle le plus satisfaisant qui soit, la musique et son explication mathématique, le poétique rejoint le scientifique et le Moi obtient un statut qu'il pouvait difficilement réclamer d'une analyse objective. La musique elle-même en bénéficie dans sa description comme effet comparable, quoique supérieur, à celui de la poésie. Cela veut dire aussi que les mots qui doivent être empruntés à la mystique religieuse ou à un vague usage, ont bien, en fait, leur explication dans une phénoménologie désormais capable de décrire ces "sensations rares" ("effet" ou harmoniques) attribuées au génie poétique ou au Divin. Se passer de ces mots ou leur réassigner des valeurs est une nécessité qui se fait de plus en plus impérieuse pour le dernier acte de *Lust*, toujours manquant en 1945: "il faudrait que j'aie -- une fois! -- le courage d'être *moi*. -- C'est-à-dire de faire l'analyse complète -- à ma façon;" ceci en tant qu'écriture et langage qui permettent à Valéry de se faire comprendre et de se représenter (C2, 556). Un an plus tôt, le ton était moins pressant, l'auteur se contentant de redéfinir dans les termes du "Système" l'effet de la musique pure du Prélude de Lohengrin (la sensation), et de préciser en quoi cette musique représentait au mieux la "mystique" valéryenne, en vérifiant la thèse depuis longtemps énoncée de la "mystique sans Dieu," qui ramène tout mystère à un mystère du corps qui tôt ou tard trouvera son explication:

> Il serait intéressant de faire littérairement une tentative analogue [au Prélude de Lohengrin] -- sans termes autres que ceux que donnerait l'observation de soi, et non des acquis...
> C'est bien la "mystique sans Dieu" -- (cf. Teste). Or, il faut observer que ce sont des effets physiques *rares*, des "sensations", qui constituent toute la *valeur* des termes sans référence hors du langage -- et ils ne peuvent en avoir d'autre. (C2, 708; 1944)

La plupart de ceci n'est donc pas récent, mais re-pensée qui se dirige vers un aboutissement qui, en tout, ne s'obtient qu'avec le travail et le temps. La règle du travail et du temps est invariable, même si elle s'applique par des méthodes inverses, comme

dans le cas de la prose et de la poésie, car "le vers demande un tout autre genre d'étude" (Œ II, 894). Il s'agit pour Valéry, du travail infini de la forme sur la pensée dans la poésie, contre la maturation de l'idée jusqu'à l'obtention de sa forme la plus adéquate pour la prose, méthode qui, si elle était pratiquée, changerait la littérature: "S'il fallait graver sur pierre dure au lieu d'écrire au vol, la littérature serait tout autre. Et l'on en vient à dicter!" (894) Ces deux lignes sont, dans leur formule ramassée, la reprise d'un art de la prose très ancien, que Valéry exprime ailleurs par la métaphore du corps (la peau contenant le travail des os, des muscles et des nerfs). De la nécessité de faire court à celle de cacher l'effort, l'arrivée est la même, un "Art Littéraire Parfait":

Cet art ne résulte pas d'un travail local -- mais d'une reprise de la pensée à l'état libre, jusqu'à ce qu'elle soit enfin exprimée mûrement et dans sa simplicité, vers laquelle tout le labeur est orienté." (C2, 1179)

Voici donc une des possibilités de la littérature "tout autre," comme résultat d'un polissage de la pensée, littérature qui aurait l'élégante simplicité de la formule mathématique. "Tout autre" pour Valéry instaure presque toujours une différence de qualité au détriment de ce qui existe et à l'avantage de ce qui pourrait être. Ce "Tout autre" n'est pas aussi vague qu'il y paraît. S'il manque souvent de définition dans ses différents emplois, car ce dont on parle n'existe pas encore, il représente l'ambition d'un "faire" qui s'explique, et se suffirait, s'il pouvait jamais atteindre quelque limite prescrite, et s'en satisfaire en guise de perfection[24]. D'ailleurs, même si la prose pouvait atteindre à l'Art littéraire parfait, le Méphistophélès mondain de *Lust* nous rappelle que "la prose n'est jamais qu'un pis-aller, mon cher." (Œ II, 355). Le Faust qui a entrepris d'écrire ses "Mémoires" dans ce style que tout désigne pour la poésie, s'en tient pourtant à la prose et à une scène en rimes qui, si elles ont peu à voir avec ce que Valéry appelle poésie, n'en constituent pas moins un poème de Moi, la "voix"/le Style en étant le premier et le

[24] "Je suis être potentiel bien plus qu'actuel." (C1, 132)

dernier critère. Le personnage de Faust est lui aussi très ancien, et ce qu'il tente maintenant, utilisant toutes ses ressources, est un alliage de ce qui a fait ses preuves, l'écriture dans la pierre longtemps pratiquée dans les *Cahiers*, et ce style audacieux qui veut capter plus que ma "voix," "toutes mes voix diverses" (297). *Mon Faust* n'est pas le poème de l'innocence, mais d'un homme prouvé et éprouvé par le feu de la lucidité, qui comme son personnage, ne s'en remet à l'écriture de la transparence (la "Demoiselle de Cristal") que parce qu'il a tout prévu et qu'il ne lui demande que de le tout refléter, absorber, représenter. C'est plus tard, dans les inédits et dans un rêve de Lust qui continue son rôle de miroir transparent, même dans l'amour, que vient la révélation de ce Corps que Faust porte en lui, "un géant adolescent, d'une forme idéale"[25], mais sur qui est tombé la foudre d'en haut.

Il n'est pas surprenant que cette prose qui offre une forme arrêtée à la structure la plus simple et la plus stable soit, par ailleurs, conforme au modèle thermodynamique du "*Système*" valéryen. L'écrivain- graveur de pierre confirme la tendance à l'équilibre de l'univers agissant sur les forces antagonistes de l'ordre et du désordre. Dans les deux cas, il s'agit de réduire les tensions appelées "thèmes structurels" qui se stabilisent dans la nature en leur "forme la plus simple, la plus régulière, la plus symétrique"[26]. Œuvre naturelle et œuvre d'art se confondent alors, non par imitation, mais par le même procédé créateur. Encore ne s'agit-il que de la prose, car de nouveau la poésie y échappe, imposant le désordre à l'ordre, et l'ordre au désordre:

---

[25] Le rêve de Lust: "je vis un géant adolescent, d'une forme idéale, aux traits les plus fins, les plus purs, les plus durs... Mais il était entièrement noir, d'un noir brillant comme du basalte poli, cependant que ses yeux étaient clairs et d'un éclat insoutenable. Je me trouvais en même temps instruite (sans savoir comment mais aussitôt que je l'ai vu) de la cause de cette noirceur: je savais qu'Il avait été carbonisé, sans périr, par une foudre tombée de plus haut que le ciel." (feuillet 110 des manuscrits; cité par Paul Gifford, *Le cycle de 'Mon Faust,'* 153)

[26] Voir, par exemple, Rudolf Arnheim, *Entropy and Art*, sur la naissance de la forme hors du désordre cosmique, dans certaines conditions: "The constellations of the atomic model, or of crystals, flowers or of the unicellular radiolaria are other examples of structural themes subjected to the equilibrating power that gives them their simplest, most regular, most symetrical shape." (32)

L'effet des beaux vers résulte du *désordre* qu'ils introduisent dans l'*ordre attendu* des *sens* des mots, et de l'*ordre* qu'ils imposent *au désordre* normal et naturel des *termes* du discours -- et de leurs éléments phoniques (Le discours -- et ses mots sont des bruits incohérents.) (C2, 1136)

L'écriture accomplie dans la pierre désigne admirablement les notes des *Cahiers*[27] qui, loin d'être une pensée au fil de la plume, concentre en quelques lignes une réflexion dont le processus échappe à l'inscription. Non que le texte n'en puisse se poursuivre, comme l'indiquent souvent les points de suspension, mais il ne saurait se prolonger -- sous peine de monstruosité-- que suivant sa forme propre que l'on peut maintenant deviner, comme la coquille dont la perfection et le mode de fabrication intéressait tant Valéry, ou les petites oreilles de Lust que commente Faust ("La Nature a un faible pour les spires nacrées, dont elle façonne de bizarres joyaux dans la mer, et les ornements de l'ouïe sur les côtés d'une jolie tête." (286) C'est sans doute trop dire des milliers de notes qu'elles participent de l'Art Parfait, mais Valéry a assez insisté que là était son vrai travail et qu'il regrettait le temps passé ailleurs (à l'exception sans doute de la poésie comme exercice ou, comme "sacrifice à la divinité" (C1, 247). C'est en tous cas un art de la pensée et de l'écriture qui se perfectionne dans les *Cahiers* par les redites et les retours aux mêmes questions et se concentre et se diversifie assez pour devenir la source unique de l'œuvre et de la correspondance, quoique l'inverse arrive aussi, et que des commentaires sur l'œuvre écrite la prouve à son tour œuvre de connaissance[28] :

---

[27] Valéry dit au contraire, en 1937-1938, le caractère provisoire de la pensée "naturelle" de ces notes du matin "Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-finis." (C1, 11) Ceci en comparaison avec l'œuvre comme composition achevée, mais beaucoup de formulations heureuses s'y retrouvent telles quelles, de même que dans *Mon Faust* où elles se sont présentées de mémoire dans leur forme définitive (Valéry n'a pas accès à ses *Cahiers* pendant qu'il rédige la plus grande partie du *Faust*).

[28] Les emprunts à des lettres sont parfois indiqués par un "Je dis à [...]." La correspondance des années 1940 avec Madame Jean Voilier montre d'importants fragments semblables à ceux des *Cahiers* sans indication qui permette de reconnaître l'ordre de l'emprunt.

Mon travail d'écrivain consiste uniquement à mettre en œuvre (à la lettre) des notes, des fragments écrits à propos de tout, et à *toute époque de mon histoire*. Pour moi traiter un sujet, c'est amener des morceaux *existants* à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé. Je n'admets guère comme matière que des morceaux dictés par des circonstances, qui viennent comme ils veulent, quand ils veulent et sont ce qu'ils sont. (C1, 245-246)

Un pareil aveu devrait nous rassurer sur le statut intertextuel de *Mon Faust*, comme exagération théâtrale d'un procédé qui a déjà fait ses preuves et qui, se donnant ici en démonstration, espère bien montrer le pouvoir générateur de la répétition, dont ce style qui est aussi un aspect du "mélange" dont est faite toute création. Incapable de distinguer l'influence la plus déterminante dans la génération d'une œuvre, le texte maintenant les intègere toutes sans distinction, mais en précisant à la fin de l'acte II de *Lust*, la "relation" spacio-temporelle enfin découverte entre "toutes" les circonstances d'un présent, en accord avec un passé et un à venir (Œ II, 239). Bien que ceci occupe un espace restreint dans la pièce, c'est un rappel que le jeu dans cette comédie n'est qu'apparence. Les choses les plus amusantes ou dérangeantes, comme ces "voix" plurielles et ce mélange du style et des idées, si contraires aux édits du "Pur," sont soit une expérience, soit une déduction de la poétique et du "Système" d'observation de soi, dont la fonction est précisément d'interroger le littéral, de démystifier et si possible d'en arriver à la loi et à la formule. Ce qui est chose faite littérairement, en ce qui concerne la formule des "correspondances" qui hante Valéry depuis la jeunesse. Comme anticipation de ce qui devrait se montrer à ce point de la recherche, à partir des découvertes sur le son et la résonance (les harmoniques), ceci nous renseigne ou nous confirme quand même sur la direction que veut prendre l'œuvre de soi: la vérification des hypothèses depuis longtemps formulées et la synthèse finale.

Dans le cas des deux pièces du *Faust*, il s'agit moins de connecter certaines idées et de les faire rendre sur un sujet donné, que d'inventer, dans un cadre emprunté, un dialogue et des situations autour de fragments mémorisés "sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions" (277). Ce poème en prose et en vers --œuvre "personnelle" et non

travail commandé, distinction que Valéry aime faire de temps en temps et même sous forme de listes--, qui couvre un nombre étonnant de sujets, est peut-être, comme le pense Florence de Lussy, la dernière tentative de Valéry --ou plutôt une alternative-- pour construire ses notes en rubriques, de façon que leur "enchaînement méthodique" compose le "Traité" philosophique dont il a toujours révé[29]. Il est effectivement plusieurs fois question de "traité" dans *Lust,* et si la publication des *Cahiers* par rubriques suivant les sigles indiqués par Valéry, réalise maintenant et en partie son rêve, le "Traité" manque à jamais. Quantité de choses irréalisées ou irréalisables se mirent dans *Mon Faust*, et son statut le plus sûr est sans doute celui de tenant-lieu, le lieu où il rappelle l'absence de ce qu'il aurait voulu faire: l'œuvre sans mots qu'aurait pu remplacer "l'analyse à ma façon," le Traité de "sa" Méthode philosophique, un "Faust III" qui devait comprendre "un nombre indéterminé d'ouvrages." On pourrait même y ajouter, vu la liberté qui devait présider aux choix des genres et des styles dans le "Faust III" ("selon l'occasion;" "selon l'humeur;" 277) et qui est déjà dans *Mon Faust*, que Valéry voulait s'essayer à cet "arbitraire" qui l'avait toujours éloigné du roman, bien qu'il ait noté de nombreux sujets de récit. Entre le "faire" et "ne rien faire" qui était son projet à l'époque des conversations avec Mallarmé, il y a ce désir de "tout faire" qui ne peut se contenter du silence et veut quand même laisser la trace de ce qui ne sera pas. "Mon" œuvre, qui se représente en 1942 par "la valeur et la beauté, toute l'excellence de *tout ce que je n'ai pas fait,"* et l'auteur qui est "celui qui n'avait pas fait ce que je n'avais pas fait" (C2, 689), ont besoin du mérite de ce qui est fait pour leur non-existence et le passage négatif à l'être, et les inédits de *Mon Faust* continuent d'accroître ce mérite au-delà des limites où l'expérience semble vouloir s'arrêter.

Faust et Lust sont Valéry, il l'a dit (556), mais aussi le jeune Disciple qui, au sortir de son rêve, "sort d'un poème" qui ne peut être que valéryen: "[...] avec la sensation aiguë

---

[29] Florence de Lussy, "le théâtre mental de l''honorable myself'," *Le cycle de 'Mon Faust,'* 230.

de m'élancer vers quelque extrême de moi-même, vers je ne sais quelle mort incomparable [...]. Une mort par effusion," et qui est mis là pour être reconnu (Œ II, 355). Mais il est encore dans les petits diables disant "Car tout amour contient du malheur qui mûrit, et les nœuds les plus doux se font nœuds de serpents..." (337), ou en négatif en reprenant *a contrario* la parabole de "Ni Ange ni Bête" (Œ I, 198-201) pour dire cette fois la misère du Pur, avec Méphistophélès qui envie le "métis" humain: "O misère!...Je fais toujours la même chose... Heureux l'Homme vivant, il va du Bien au Mal, du Mal au Bien, il se meut entre la lumière et les ténèbres" (341). Valéry y est bien partout, "à tout propos" et à "toute époque de son histoire," comme il le disait de lui-même "écrivain" (cité plus haut), assumant la continuité de sa pensée ou la déconstruisant par personnage interposé, sachant déjà ce que tout cela vaut, prêt, dit-il dans *Lust*, à brûler ce qu'il a adoré, et à adorer ce qu'il a brûlé (Œ II, 288). L'écart entre une ancienne représentation de lui-même et ce qu'il est en écrivant *Mon Faust* nous est effectivement montré par la distance entre ce Faust dictant ses "Mémoires" et ses autres représentations, lui, jeune et subissant comme Lust et le Disciple, l'épreuve diabolique de l'amour ou de la tentation littéraire. Qu'importe si Faust lui-même répète les idées valéryennes, ne s'en démarquant parfois que par un exact contraire, changeant les signes sans toucher aux données. Au-delà de ses ressemblances avec un passé dont il n'est pas sûr, mais dont il veut se débarrasser en le consignant dans des "Mémoires," c'est l'écart avec lui-même et avec les autres qu'il veut dire à tous les niveaux, le "mais moi" qui le sépare dans son étrange destin et qu'il essaie d'expliquer en métaphores au Disciple (312): "mais moi" d'une pensée supérieure par rapport à tous et à un Diable qui fonctionne sans elle, étant tout esprit; "mais moi" de sa terrible lucidité face à la transparence de Lust; "mais moi" encore qui l'a sauvé de la tentation d'une écriture pour la seule gloire littéraire, trouvant dans l'œuvre du Moi le passage entre "faire" et "ne rien faire" qui échappe au Disciple. C'est cette singularité de "moi" encore qui sépare le poème rêvé par le Disciple de l'espace funéraire de la bibliothèque, qui refuse la ruine de l'amour ordinaire pour une

autre idée de l'amour que Lust découvre comme appartenant à sa part d'obscur et d'"inhumain" ("il y a quelque chose en moi qui m'est obscur, et que rien, rien d'humain ne pourrait satisfaire," 378). L'écart faustien, même et particulièrement, vis à vis d'un *Faust* précédent qui n'a pas dit ce "mais moi" essentiel, sent pouvoir se dire par une recherche de cinquante ans de "ma" différence, car plus que moyen, la recherche elle-même est différence. La tentative de représentation du tout dans *Lust*, s'accompagne d'un essai de définition du "tout autre" dans le *Solitaire* comme sensation ou "Malédictions d'univers" (sous-titre). En tant que Moi ultime, dernier produit d'une série de retraits de moi en moi, issu mais plusieurs fois coupé d'une physiologie, c'est l'essence négative en acte, l'anti-matière que Mallarmé avait vue dans le Verbe, et qui comme lui, "précède tous les mots"[30]: "On pourrait nommer 'Univers' tout ce en quoi le Moi refuse de se reconnaître" (712). Pour sa représentation 1940, le Solitaire est aussi celui qui perçoit sur ses hauteurs les "harmoniques" d'une humanité fondamentale appartenant au gouffre de la personne et de l'Esprit. Les figures de ses "amis" où chaque trait humain "vit" ou survit dans sa résonance (cf. le sourire; 385) sont une image d'espoir, en réponse au "ver rongeur," "le ver irréfutable" du "Cimetière marin" qui déplorait en deux strophes l'annulation des "phrases familières," "Les yeux, les dents, les paupières mouillées" (Œ I, 150). Mais cela non plus ne suffit pas, puisque dans les derniers inédits, c'est toute la personne d'un Faust précipité au fond du gouffre qui rejoint un Moi-Pur désormais accessible. La promesse des harmoniques, toute la poésie de la coupure symbolique et la beauté de la vision double négative qui "me" fait l'être de "celui qui n'avait pas fait ce que je n'avais pas fait" ne sauraient en fait suffir. L'inachèvement du *Faust* lui laisse bien

---

[30] Parmi tous les essais de définition du Moi-Pur, celle-ci de 1940 (Dinard): "Comme on a fini par distinguer plusieurs 'masses', ainsi le faut-il faire entre les MOI.
Il y a autant d'oppositions ou de NON-MOI's.
Or j'en distingue au moins 3. Je me distingue (à tel moment d'une certaine évolution fonctionnelle) -- de MON CORPS, de MON ESPRIT, de MON MONDE.
Et ce qui se distingue des 3 est le MOI-PUR, l'équidistant et l'équidifférent par excellence -- qu'il faut bien désigner par un mot -- Mais qui précède tous les mots." (C2, 326)

toutes les possibilités de l'œuvre ouverte, mais elle ne s'ouvre qu'à partir d'un personnage figé dans le refus, refus de l'amour (fin de *Lust*) et d'une nouvelle naissance à l'existence (le *Solitaire*). Hors de la logique des deux pièces, mais suivant un courant qui est parvenu à s'y inscrire, les manuscrits les plus tardifs demandant l'Amour-communion pour l'une et la réunion des différents "moi" pour l'autre pièce, disent en clair l'horreur du refus, de la division et de la coupure.

Avec *Lust* et le *Solitaire*, Valéry pouvait se dire que maintenant, tout est dit, autant qu'on puisse en dire en deux courtes pièces, y compris quelques changements vis à vis du Pur qui permettent de récupérer un peu de ce qui a été perdu et de préciser la direction que devrait prendre l'Œuvre. Entre toutes les expressions du Désir et de l'orgueil qui réussissent à se dire dans ce *Faust*, il y a la place, en suivant une par une les tendances contradictoires de l'écriture, pour toutes sortes de lectures. Celle de Serge Bourjea qui s'intéresse à la "Lettre du Désir" dans la seule pièce de *Lust*, paraît au plus près de ce besoin du "mot Amour"[31], qui tente de s'y établir, de même que Robert Pickering[32] qui le retrouve en suivant le mouvement impérieux qui congédie le langage, vers une communication sans paroles, un au-delà des mots rejoignant une totalité primitive qui se passait d'eux:

Il semble que c'est ainsi que l'on peut lire cet Acte I [de *Lust*] et par delà l'entière Comédie: comme le lieu littéraire où réellement se prend le Désir à la Lettre, le lieu où l'être s'apprivoise au Désir qui toujours l'habite et le hante incessamment.[33]

Ce sont là les résultats d'une lecture textuelle, mais qui peuvent se garantir de la connaissance des derniers manuscrits, alors qu'une lecture jusqu'au bout du désir du seul *Faust* publié n'a pas besoin des suites immédiates et conformes, pour qu'aboutisse le

---

[31] Dernière inscription de Paul Valéry (C2, 718).

[32] Robert Pickering, "On se parlerait sans paroles," *Le cycle de 'Mon Faust,'* 121-40.

[33] Serge Bourjea, "Paradise Lust," *Le cycle de 'Mon Faust,'* 115.

besoin de "me débarrasser tout à fait de moi-même" et d'en "finir" en même temps que s'abolit le Livre de l'esprit (Œ II, 298-299). Entre le retour à la tendresse ineffable et l'Apocalypse qui en supprime jusqu'au besoin, il y a une écriture du milieu ou de l'interligne qui cherche à se renommer selon son objectif particulier. Comme moyen de "préciser" sa différence et de "prolonger" la dernière pensée, elle a maintenant le nom-somme que lui a donné Jacques Derrida, la "différance" qui prend en compte l'ambiguïté du verbe "différer" (le "différent" différant l'issue):

Je ne suis pas écrivain, -- *écriveur*, car il ne m'importe pas et il m'excède d'écrire ce que j'ai vu, ou senti ou saisi. Cela est fini pour moi. Je prends la plume pour l'avenir de ma pensée non pour son passé.
J'écris pour voir, pour faire, pour préciser, pour prolonger -- non pour doubler ce qui a été.
Mais que me fait ce qui est, ce qui fut, ce qui sera? (C1, 244)

L'écriture pour "voir," a un statut codifié, allant de "l'exercice" pour vérifier le pouvoir du "faire," à la simple application des idées qui encore vérifie la théorie, à l'acte d'écriture pour "préciser" et "prolonger" les idées. Ce dernier mode d'écriture prend le relai des *Cahiers* qui sont son espace habituel. Parmi les définitions variées de l'œuvre comme "moyen," celle-ci qui permet de spéculer est sans doute la plus proche de ce que Valéry appelle "œuvre," en tant qu'elle est toujours œuvre de connaissance et non l'écriture courante qui ne dit que ce que l'on sait déjà. Avec les nouveautés au niveau du style et de la forme dans *Mon Faust*, celles qui étaient prévues dans la Lettre "Au Lecteur," et celles qui se font jour grâce à elles par un certain relâchement du refus (comme l'admission que le moment faustien est "né de vous et de moi;" Œ II, 324), on peut dire que ce théâtre appartient à tous ces genres d'œuvre "moyen," et de plus en plus à l'œuvre spéculative: l'acharnement de Valéry à finir ces pièces, montre bien qu'il en attendait de découvrir quelque réponse, soit la nécessité du refus qui assure le Moi-Pur comme dans les premiers inédits, soit la découverte ou la confirmation d'un désir autre et qu'aurait rendu possible la réunion de la poésie et de l'intelligence. C'est l'échec de l'écriture spéculative qui rend nécessaire de tout confier de nouveau à l'analyse. Valéry,

qui avait déjà puissamment habité le personnage de Léonard de Vinci dans *L'Introduction*, se plaît à penser que l'idée de l'œuvre "moyen," comme "manière de spéculer par les actes," faisait aussi partie de sa méthode, surtout si l'idée est validée par l'expérience:

Une des plus belles scènes, (à imaginer), de la Comédie de L'Esprit est cette grande et singulière sortie que Michel-Ange aurait faite à Léonard en lui reprochant violemment de se perdre en des recherches et curiosités infinies au lieu de créer et de multiplier les ouvrages, *preuves de sa valeur*. L'Homme de la Cène aurait pu répondre d'étranges et profondes choses à l'Homme du Jugement... Ils n'avaient pas du tout la même idée de l'art. Peut-être Léonard voyait-il dans les œuvres un *moyen*, --ou plutôt une manière de spéculer par les actes, --sorte de Philosophie nécessairement supérieure à celle qui se borne à des combinaisons formées de termes non définis et dépourvues de sanctions positives. (Œ II, 1211)

Paraissant insensible à ce qui se passe de *Lust* au *Solitaire*, entre le crédit accordé à une écriture de la transparence et son total discrédit, Valéry, plus tard, ne voit qu'insuffisance dans ces "esquisses," et regrette un ton vaudevillesque qui fait pourtant beaucoup à la scène pour atténuer l'impact d'un égotisme poussé dans ses derniers retranchements. La lecture totale de ce qui n'est livré que par fragments dans les *Cahiers*, et se donne comme résultat, se ressent de l'absence de ces "points" qui, d'une note à l'autre, finissent parfois par faire un tour complet de la question[34]. Il y a certainement un malaise à la première lecture de *Mon Faust*, avant que le lecteur soit reconduit dans le territoire connu des *Cahiers* et de l'Œuvre. D'avoir dit en prose ce qui se dit merveilleusement dans la forme du poème, le mélange de la poétique, de la connaissance et du mysticisme personnel, le rappel massif du dejà fait, tout le processus de la démystification qui s'érige elle-même en œuvre, se reçoit d'abord comme un

---

[34] Dans "Qual Quelle," Jacques Derrida souligne l'importance de la recherche de Valéry sur la "voix" à partir du phénomène du "s'entendre-parler" qui lui permet, quittant la physiologie, d'"accomplir ce retour circulaire de l'origine à elle-même": "Valéry en a reconnu l'immense portée, mieux sans doute qu'aucun philosophe de la tradition ne l'avait fait, mieux que Husserl, mieux que Hegel qui avait pourtant décrit la vibration phonique comme l'élément de la temporalité, de la subjectivité, de l'intériorisation et de l'idéalisation en général, avec tout ce qui par là se laisse entraîner, systématiquement, dans le cercle de la dialectique spéculative." (*Marges de la philosophie*, 341)

débordement de l'orgueil, avant de se rappeler comme représentation d'une écriture et reflet de l'œuvre à venir. Mais, l'inorthodoxie du Livre s'est déjà imposée dès la scène 1, par un Faust qui "dicte" les "Mémoires de moi" à une secrétaire, si l'on se souvient de ce que disait Valéry sur l'écriture dans la pierre ("Et l'on en vient à dicter!;" Œ II, 894). En dehors des raisons qui peuvent justifier les nouveautés dans le *Faust* (l'expérience de la pensée et de l'écriture pour la dictée; le dénouement de certains problèmes de l'objectif dans le "Système," pour le "mélange"), il y a que le Livre essentiel et dernier ne saurait être simplement la somme de tous les livres comme le suggère son intertextualité et il importe qu'il ait trouvé ou finalement découvre les moyens de sa différence. Valéry a raison lorsqu'il parle après coup, de faire "réellement" *Mon Faust*, car au point de vue du contenu (ancien), de la forme (baroque) et de l'invention (contradictoire), il semble nous avoir donné une parodie du "faire" incapable de l'œuvre impossible que Faust est cependant en train d'écrire. Lorsqu'il dit presque en même temps que la nécessité d'une nouvelle et réelle version, avoir cette fois "le courage d'être *moi"* (C2, 556), il paraît formuler deux propositions contradictoires s'il s'agit encore une fois de tout dire, car le tout et le Moi obéissent à des forces répulsives: "Ce *tout*, ces *toutes* n'est que la sensation de *mon* écart -- Le mot *Tout* est l'Antimoi -- l'Antego absolu. (C2, 1303; 1939). Et c'est cela malgré tout, qu'il a réussi avec ses deux pièces, se servant de la totalité d'un ego-Esprit pour qu'elle puisse être niée et réaliser un Moi-pur. Mais, c'est quant au Livre impossible qui s'abolit lui-même avec le reste de l'univers, que Valéry a réussi, avec ce *Faust* 1940, un extrême de la représentation, en trouvant la figure de ce pouvoir d'explosion que Mallarmé disait finalement être en tout livre.

À l'époque du *Faust*, Valéry revoit certaines définitions, en formule d'autres, particulièrement sur la *Jeune Parque*, qui est de nouveau très présente à sa pensée après les conférences sur Mallarmé (1933) et jusqu'à sa mort en 1945. Par exemple, dans un petit poème de 1941 qui cite les premiers mots du poème ("Qui pleure là?"), il marque à

la troisième ligne un rapport possible entre "la vie, telle quelle" et les suites à donner à *Mon Faust*:

Gémissement dans la nuit -- Qui pleure là...?
Chat, femme ou brise --
Ou la vie, telle quelle --
Gémit avant le jour
D'être ce qu'elle est. (C2, 1305)

Dans la lettre de 1922 à Aimé Lafont, Valéry donnait la *Jeune Parque* pour "une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la *conscience consciente*" (Œ I, 1636). On pouvait s'en rendre compte soi-même à la lecture, même s'il n'est pas aisé de voir que la Parque est la conscience elle-même se servant du "Je" du langage, de même qu'il est difficile dans le *Faust* d'écouter parler un Solitaire quand on sait qu'il représente le "hors-tout"[35] du Moi-Pur. En 1935, quand le "Système" est réintroduit dans l'explication: "J'ai essayé là -- de faire de la 'poésie' avec l'être vivant" (C1, 285), cela demeure clair et directement compréhensible dans la mesure où on oublie ce que Valéry entend par "être vivant." Mais il s'agit toujours de son idée du fonctionnement humain, incluant la perception que ce système physique et mental a de lui-même, augmenté des généralisations qui appartiennent aussi à une philosophie, comme celle-ci sur la mort comme d'une propriété de la vie à laquelle la vie, en nous, offre une résistance, inclue dans cette propriété. Cela se conclut en 1943-1944 par: "Qui fait un enfant fait un mort. 'Chaque baiser prévoit une neuve agonie'" qui cite un autre vers de la *Jeune Parque* (C2, 1439). "L'être vivant" ou "l'humain" entraîne en fait la quasi-totalité de la pensée valéryenne et ces citations poétiques se trouvent dans toutes les catégories que Valéry a instituées pour une publication qui serait le "traité" philosophique des *Cahiers*:

---

[35] "C'est moi-même qu'il me faut séduire, apprivoiser, capter, éprendre. C'est ce moi jamais enlacé et qui n'a rien de personnel, d'une personne, ni visage ni langage certain, ni mœurs connues — — mais pour qui je suis nu toujours et que rien ne trompe.
Là est mon difficile -- ce qui me rend furieusement léger, terriblement, divinement indifférent et d'une passion inachevable." (C1, 44-5; 1907-1908)

Mais quand vint *l'heure de la Jeune Parque* j'avais, moi aussi, mon "humain", un *humain* obtenu par analyse à ma façon dont je puis donner quelque idée. (1126; 1935)

Cette "analyse à ma façon" qui revient après *Mon Faust*, a valeur de carte d'identité, car dit-il, les autres auteurs "aiment *se reconnaître*; ce que je n'aimais pas," sauf en cette connaissance de l'être vivant qui le démarque (1125). Le succès de la *Jeune Parque*, ce qu'il y a mis et ce qu'elle lui a appris (Œ I, 1636) montrent la faisabilité de ce genre de représentation qui tient plus à la méthode qu'aux conclusions, et il y revient en 1942 pour s'en étonner et tirer la leçon du projet absurde, en insistant sur "l'Idée" cette fois et sur la technique poétique amassée depuis Racine jusqu'à Mallarmé:

[...] il y a eu dans le désir ou dessein de cette fabrication l'intention absurde -- (peut-être faut-il de l'absurde dans les projets de certaines œuvres?) de faire chanter une *Idée* de l'être vivant -- pensant -- .(C1, 303; 1942)

Ce que représente ce chant de l'Idée, nous en avons déjà parlé, puisqu'il n'y aurait pas de chant sans la "voix" du poème, la voix profonde de l'origine, et que l'Idée est sa conception totale de l'humain. Les mettre ensemble, projet "absurde," mais résultat qui marche, représente quand on s'en rend compte, un énorme progrès dans l'œuvre du Moi. Car l'"Idée" du "Système" valéryen, qui ne se résume pas à la simple observation et à l'établissement des catégories du perçu/percevoir, est encore dirigée par une idée de l'Œuvre qui a beaucoup à voir avec le mysticisme poétique qui avait fait de "l'émotion poétique" l'idole de l'époque symboliste, contre, mais sur le modèle du mysticisme religieux de la tradition. D'avoir réduit l'émotion-sensation à un système de résonances dans ce qu'on peut sans doute appeler une "théorie de l'effet," n'empêche pas Valéry d'en reconduire l'espoir dans un "faire," et surtout dans un seuil impossible du "faire," qui serait la condition pour que l'Œuvre, qui est toujours en dehors de son pouvoir, puisse hors de lui, s'accomplir. Inextricablement mêlés dès le début dans la notion d'œuvre, et dans le "Système" qui est Moi, le savoir "scientifique" et le mysticisme poétique ne sont séparés que par un doute qui prend son origine en Mallarmé, quant au fin-mot de

l'énigme de l'œuvre: le "faire" pour se refaire ou pour se faire est-il ou non adéquat ou suffisant pour parvenir à l'Œuvre?

C'est pourquoi un poème comme celui de la *Jeune Parque*, qui a reçu une grandissante admiration publique, et ce qui est plus rare, l'approbation personnelle, sans les remises en question de son auteur, devient si important, en tant que réussite conjointe du Moi de l'analyse et de la poésie, au lieu d'être une affaire de la "conscience consciente." C'est cette réunion du séparé qui se cherche si difficilement dans *Mon Faust*, mais il faut dire qu'il manquait quelque chose à la *Jeune Parque*, avec laquelle se bat le texte 1940-1945, "le mot Amour" quand il s'adresse à l'Autre. Le fait même que Lust représente à la fois l'amour et l'écriture rend improbable une œuvre qui ne la représenterait pas dans son double aspect. L'étrange et ultime note de Valéry, "Le mot Amour ne s'est trouvé associé au nom de Dieu que depuis le Christ," est certainement, comme le dit Paul Gifford[36], une note codée et qui se protège typiquement par la négative. C'est grâce à cette forme négative que l'on peut lire, plus ou moins littéralement, que ce mot "Amour" a manqué à l'Ancien Testament comme il a manqué à son système d'explication, bien qu'il ait toujours été là, révélé mais non reçu, jusqu'à la fin qui est peut-être le début du "vivant."

Parmi les excès, les réfutations, et les bifurcations du *Faust*, auquel Valéry pensait encore en 1945, il y a cet espoir qu'il se ménage dans le doute même, et par lequel tout avait commencé, à l'époque où Mallarmé avait signifié la fin de tous les poètes: Valéry, marchant avec lui sous le ciel étoilé, s'imaginait qu'il y voyait non seulement la poésie que traduisent les "constellations" du *Coup de dés*, mais encore "l'impératif d'une poésie: une Poétique." (Œ I, 626) À lui qui a tenté de l'écrire, doit revenir aussi la défense de l'expérience du *Coup de dés* qu'il présentait au Directeur des *Marges*:

Il est permis de la négliger, d'en rire; d'invoquer la pathologie mentale. Tout ceci est prévu, connu... je dirai presque *correct.* Il n'est pas permis de la produire devant un

[36] Paul Gifford, *Paul Valéry. Le dialogue des choses divines*, 404-5.

public dans un état qui altère le plus profondément qu'il se puisse, l'intention et les dispositions de l'auteur. (628).

C'est là, dans l'interdiction de défigurer, que se situe le difficile du "Lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté" à qui Paul Valéry dédie sa dernière œuvre (Œ II, 276). Car s'il lui faut lire sans "se laisser aller aux facilités que donne le langage et aux apparences de compréhension que nous offre l'emploi des termes abstraits" (1609, cité au début), le lecteur n'en vient-il pas, lui aussi, à l'œuvre de transformation dont *Mon Faust* est la représentation?

CHAPITRE 2
LECTURE POÉTIQUE-LECTURE CRITIQUE

Mon Faust, texte poétique

Malgré le caractère d'indécidabilité qui grève le statut de *Mon Faust*, il se pourrait que Valéry ait réussi avec cette œuvre ce à quoi il s'était engagé cinquante ans plus tôt avec *Monsieur Teste*, car ces deux pièces inorthodoxes sont elles aussi le produit d'un "voir" et d'un "prévoir" qui n'exclut pas la nouveauté, mais plutôt l'attend du double mouvement de fermeture et d'ouverture qui mime celui des *Cahiers*[1] et de la répétition de soi. Le public confirme au théâtre la validité du système de pensée et de la poétique, en en faisant chaque fois un succès, de même que Maurice Blanchot, qui avait cependant souligné très tôt, le "caractère inquiétant" de cet accomplissement:

> *Mon Faust* est une "ébauche." Mais, comme ébauche, il est complet; inachevé, accompli. C'est son caractère inquiétant de trouver sa perfection dans un état auquel visiblement manque tout ce qui fait une œuvre [...]. (*La part du feu*, 286)

Représentantes de l'œuvre totale et définitive que devait être le "Faust III," ces pièces inachevées reproduisent en même temps la "tension" des réalisations fragmentaires des *Cahiers*, "tension fondée sur le caractère provisoire et ouvert d'une créativité liée au 'différé'"[2]. Partie d'une plus grande œuvre, il était de leur nature de demeurer, même avec un dénouement, fragment de cette "arrière-pensée" du "Faust III," image partielle

---

[1] *Mon Faust* a été écrit en grande partie sans notes préparatoires et en l'absence des *Cahiers*. Voir les lettres de Valéry à Julien-Pierre Monod auquel il avait confié ses *Cahiers* l'été de 1940 avant de se rendre à Dinard où il a écrit les deux tiers de *Mon Faust*; in Serge Bourjea, *Paul Valéry. Le Sujet de l'écriture*, 361-373.

[2] Robert Pickering, *Se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un Cahier (1943)*, 205; 204.

d'une œuvre parfaite toujours à venir, ou venue trop tard, selon ce qu'en disait Valéry en 1942, au sujet du ce qu'on "aurait pu faire" qui se présente après "ce qu'on a fait": "Peut-être est-il toujours trop tard pour mieux faire." (Œ II, 277; 1609) Dans la mesure où la mise en abîme et l'ironie permettent à Faust de se faire l'auteur du Livre et de s'arroger l'autorité d'un savoir absolu pour faire passer ses idées, tout en laissant entendre que la question gît ailleurs, dans un au-delà du Savoir par lequel il faut quand même passer, *Mon Faust* se présente avec toutes les caractéristiques de l'énigme classique:

L'œuvre qui comporte une énigme choisit de se placer entre l'absolu d'un savoir, qui n'est pas explicitement formulé, et l'enquête, l'expression d'un point de vue, qui ne sont jamais les clefs de l'énigme. (*Dictionnaire des Littératures*)

Énigme partiellement aveugle à la résolution que peut-être elle contient et qui s'offre à un déchiffrement externe, ou énigme profonde qui ne dit que son propre mystère et y renvoie de lecture en lecture, il reste dans les deux cas un pouvoir de dire l'énigme que Valéry publie dès 1941, tout en continuant de travailler à sa solution. Dès le début de *Lust*, une écriture en progrès déclare la quête comme celle d'une identité que le savoir sait impossible[3]. Mais Faust ne se contente pas de constater l'impossibilité d'un "moi" ou d'une œuvre authentiques, il s'en fait une méthode par laquelle le Dire se définit selon sa capacité, non pas de démêler, mais de tisser le mythe avec la réalité: légendes, souvenirs vrais, inventions, dons du hasard, tout lui sert, car tout est également "moi" comme leur point de convergence ou leur source, c'est-à-dire également vrai, également mythique (Œ II, 284). Ce qu'il s'approprie ou ce qu'il donne comme vrai, puis faux, et qui était finalement vrai (comme l'histoire de ses relations avec la "jeune veuve") n'est pas toujours perdu dans les incertitudes de la mémoire. Lust, par la jalousie, en vient à comprendre la nécessité du jeu: "Ah oui... Si elle n'a pas existé, c'est bien plus joli... C'est de la création." "Justement" dit le Faust qui a déjà résolu le sort de l'anecdote, non en termes inutiles de mensonge ou de vérité, mais dans sa fonction créatrice (Œ II, 330).

---

[3] Cf. "Il n'est pas sûr que l'entité *Monsieur P.V.*, soit autre chose qu'une 'notation commode'." (Œ II, 1526)

À ce point de la pièce (fin de l'acte II), l'apprentissage de Lust apparaît définitivement comme n'étant pas de la seule écriture, mais aussi de la lecture, car Lust ne se contente pas d'écrire sous la dictée de Faust, elle devient par ses réactions le lecteur non désintéressé qui demande à comprendre, et Faust l'écrivain qui consent progressivement à cette nécessité. L'écriture ironique, qui par cet exemple un peu leste de la jeune veuve, vise certainement les fauteurs du roman personnel, ne se situe pas elle-même dans cet en-deçà littéraire qui fait de la vie personnelle "l'événement," mais elle le retient quand même comme agent provocateur de l'événement-idée ou de l'écriture, et l'intégre maintenant dans le texte, contrairement à l'ancienne poétique. Il y a dans *Mon Faust*, avec le secours de l'ironie, certains échos de révolution qui semblent remettre en cause tout le discours sur le "Pur" contre le mélange, c'est-à-dire tout le "Système" valéryen d'analyse y compris cette esthétique qui a pris au sérieux l'idéal de la Poésie pure. Cela commence par cette réappropriation de ce qui est après tout "à moi," légendes et souvenirs, qui pourrait bien être la métonymie qui s'étend à tout ce qui devient "mien" dans ce texte, en une revendication à la Montaigne de ce qui s'est trouvé assimilé de la culture commune et se perd dans l'intense intra-intertextualité. Comment mesurer l'importance de ce pas chez celui pour qui poésie était d'abord un refus de dire la plupart de ce qui vient à l'esprit, et qui a souvent montré le regret de ce qu'il avait ainsi perdu[4]? Satisfaction d'un désir de création autre qui ne peut que frustrer le désir inverse, cette nouveauté de la poétique ne concerne en tout cas que l'esprit et sa relation avec la personne, desquels continue de se démarquer le Moi-Pur avec la seconde pièce du *Solitaire*. La capacité de distinguer entre le hasard et ce qui est "de moi" (282), entre la

[4] Cf. "Hugo est fécond; Mallarmé est stérile. Mais si tout ce que Hugo a écrit fût venu à Mallarmé, Mallarmé en eût rejeté les 85%. Et le reste ne pouvait être publié seul.
Cette stérilité n'est pas non-production; mais non-acceptation. Elle n'est qu'extérieure; car intérieurement il est venu à Mallarmé autant d'idées, d'images, de mots qu'à l'autre." (C2, 1067)
"Si tu savais ce que je jette, tu admirerais ce que je garde." (C2, 1000)
Et en conclusion d'une autre note: "Mais en refusant à ce point, on refuse du très puissant." (C2, 1116)

circonstance, l'événement et l'acte y est conservée; et cela dans la continuation du refus du rire, de l'amour et de ce qu'ils supposent, comme de la vie telle qu'elle s'impose, particulièrement dans sa répétition.

Dans le rapport d'un Moi oscillant entre le mythe et l'être, avec une œuvre du Moi qui se destine à "un public" et doit passer par les artifices qui lui donnent "l'assurance et la grâce des œuvres faites expressément pour lui," Faust est pris entre deux nécessités contradictoires, celle de ne pas vouloir/pouvoir s'expliquer et celle d'être compris (Œ II, 701). C'est le va-et-vient du "vous n'êtes pas ici pour comprendre" et du "si vous ne comprenez pas, vous essaierez de comprendre; et c'est bien là le pire," entre lui et la jeune Lust (280; 287). Des deux publics à qui se destine cette double écriture, l'un qui ne doit être que l'habituel partenaire plaisant-complaisant du spectacle, l'autre le lecteur qu'il faut informer pour éviter le malentendu fatal à l'œuvre, Lust nous montre qu'il peut en fait être le même et le lecteur idéal. Le résultat, c'est la nouvelle "méthode" faustienne du "mélange" bien compris que supporte un savoir-faire dont c'est aussi la démonstration (282): dévoilement du plan du Livre dont il dicte tantôt l'une tantôt l'autre des parties, justification du mélange du scientifique et du personnel par le refus de la "falsification" qu'il y aurait à les séparer[5], exposition de l'intertextualité, insistance de la compulsion qui ramène l'écriture à elle-même quelque soit la nature des interruptions. Mais il y a aussi les "besoins" de cette écriture sur lesquels Faust insiste qu'ils doivent être satisfaits, la "tendresse" de Lust, l'aide du Diable essentiellement pour "voir" ses réactions au monde d'aujourd'hui, et le besoin d'en finir (293; 299; 297). La nécessité de l'œuvre ne peut se dire, ni à la trop naïve Lust du début, ni surtout au Diable, par quoi se signale, aussi bien que par l'accomplissement de la transcendance du Vivre au deuxième acte, la nature et l'importance de l'enjeu de l'œuvre:

---

[5] "Je puis écrire mes Mémoires... Je puis, d'autre part, composer maint traité sur maint sujet. Mais c'est là ce que je ne veux pas faire, et qu'il m'ennuierait de faire. Et puis, je trouve que c'est une manière de falsification que de séparer la pensée, même la plus abstraite, de la vie [...]. (Œ II, 281)

[Faust]: Écoute: Je veux faire une grande œuvre, un livre...
[Méphistophélès]: Toi? Il ne te suffit pas d'être toi-même un livre?...
[Faust]: J'ai mes raisons. (297)

La seule lecture du livre qu'on est pour soi-même, que Méphisto conseille de nouveau à Lust, ne saurait suffir dans les deux cas, ni à Faust-Valéry qui a déjà essayé[6], ni à Lust qui s'en effraie et cherche le livre d'un autre "entre mon âme et moi" (344). Le lecteur se trouve ainsi continuellement présent ou impliqué, jusque dans les intermèdes où les diablotins font la lecture qu'ils peuvent de la nature humaine, alors que Méphistophélès en donne pendant de longs segments la démonstration magistrale. C'est cette situation qui reproduit l'union étroite de l'écriture et de la lecture dans la poétique valéryenne et son intention formative ou didactique, que nous examinerons dans ce chapitre, en regard de plusieurs lectures déjà données.

Bien des études ont insisté sur le statut littéraire du personnage de Faust en considération de ses problèmes d'identité et de ses emprunts; et sur un autre plan, Huguette Laurenti a dit aussi la place faite à la mémoire et à l'imaginaire dans les féeries/diableries en contraste de la comédie "réaliste"[7]. Il faut y ajouter tout un système de contre-définitions, celui par lequel le mythe devient réalité et la réalité atteint au mythe et qui commence justement avec le nom de Faust. Mais le double dilemme du Moi et de sa représentation qui se donne résolu par la totalisation du vécu, du pensé et de l'écrit, et reçoit de la part de Faust un minimum d'explication, fonctionne aussi comme une hypothèse de travail dont la pièce elle-même serait l'énoncé et la démonstration: ce n'est pas à Faust, mais à Lust et au Disciple, jeunes avatars du Maître qui n'ont pas encore eu à faire au Diable qu'il revient de faire l'expérience. Le test diabolique ou rite de passage

---

[6] Cf. les périodes de "silence" de Valéry.

[7] Huguette Laurenti, "Espace du mythe, espace de la féerie dans Le Solitaire," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 158.

duquel Faust est sorti ce qu'il est dans la pièce de Valéry, se présente comme une lecture "réaliste" de la littérature quand il est employé de nouveau sur un Disciple romantique épris de gloire littéraire. Il y succombe; mais Lust, parce qu'il y a en elle quelque chose qui se soustrait à toute lecture et qu'elle le reconnaît sans le connaître ("Mon cœur vous soit obscur!... Il me l'est à moi-même;" 349), se dégage de ses rêves, comme de la révélation sexuelle du trouble amoureux, et échapppe au Diable. Elle commence ainsi à rejoindre ce Faust pour qui réalisme et imaginaire ne sont que les moyens qu'utilise la comédie de l'écriture dans la recherche du même inconnaissable. L'instant faustien, hors écriture mais entouré par elle de toutes parts, est l'un des aboutissements de ces moyens, instant mystique valéryen de synthèse où la perception de la fonction du Voir et du Toucher devient la définition du Réel (Œ II, 322).

Le "Maître" désabusé qui a fait "le véritable tour du véritable monde" sait ce que son "génie" doit à l'habitude et même à la "routine" (312; 310). Comme le Valéry qui s'interroge sur son écriture matinale des *Cahiers*, Faust connaît la "joie" et "excitation" "de se jeter à noter une foule d'idées," et aussi la part de l'accoutumance qui le reconduit à son "vice" et à la même écriture (C1, 8-10; 15). C'est toute l'ironie du Livre qu'il faut écrire pour s'en "débarasser," comme s'il pouvait y avoir une fin du Livre ou de l'écriture, alors qu'ils occupent encore l'avenir de Faust dans un projet de voyage d'étude avec Lust et Méphistophélès. À quel point l'écriture est liée à l'idée du génie, et combien chacun d'eux est inséparable de l'ironie et d'un certain diabolisme, on peut s'en rendre compte au phénomène de répétition qui, par exemple, rend presque similaires les réponses à deux questions séparées sur le Diable et sur le génie. Jouant chaque fois l'incertitude de celui qui en sait trop pour s'enfermer dans le catégorique, Faust temporise quant à l'existence du Diable ("Je commence à ne plus le croire") et Lust s'étonne: "Après trois mille représentations? Et pourquoi?" (288). Le clin d'œil au spectateur qui connaît la pièce et sait que Méphisto lui-même apparaît quelques instants plus tard est évident. Cela peut lui être aussi un signe de noter, un acte plus tard, que la répétition, dont

il essentiellement question, n'est pas seulement une fatalité dont Faust est la plus grande victime, c'est d'elle, lorsqu'elle est sienne, que lui vient un savoir unique et c'est par elle qu'il se démarque de ceux qui ne vivent que leur "jour." Nous ne citons ici que des fragments:

[À Lust, après le "pourquoi?"]. C'est qu'il est de mon destin de faire le tour complet des opinions possibles sur tous les points, de connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, et de faire et de défaire et de refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie... (298)

[Au Disciple]. Vous parliez de génie... [...] L'idée la plus rare et la plus hardie qui me vienne ne me donne jamais plus l'impression d'une nouveauté. Il me semble, aussitôt surgie, l'avoir déjà pensée et repensée... (312)
[Sur le génie comme routine]. J'en ai conclu ou bien que je n'ai point de génie; ou bien, que ce génie dont parlent les gens n'est point du tout ce qu'ils croient qu'il est... (310)

Inclu dans l'œuvre, le succès anticipé de la fable et du phantasme personnels avec ses "trois mille représentations," subit le même sort que le reste de l'écriture soumis à la même fatalité de la répétition que Faust. Le spectateur/lecteur y répète sa question ironique, mais non plus naïve, car il ne pourrait pas ignorer plus longtemps la nature de l'écriture, et en viendrait lui-même à faire "le tour complet des opinions possibles sur tous les points." Ce n'est pas cependant grâce au savoir faustien trop vaste pour entièrement s'expliquer dans la pièce qu'il peut en venir là, et c'est en cela encore que cette lecture est de l'énigme, dans la mesure où ce qui est simplement nommé ou désigné par signes et allusions, renvoie à un non-dit dont on n'est pas sûr qu'il ne se montrerait pas dans le labyrinthe des autres textes valéryens où les mêmes idées sont aussi de passage. La complication du parcours est telle qu'elle laisse assez peu de place aux idées venues d'ailleurs et se fait largement selon les termes d'un auteur qu'il s'agit d'abord de comprendre[8]. Cette écriture du Désir qui ne saurait se satisfaire de ce qui s'écrit et qui même dans les *Cahiers* compte sur une lecture autre pour sa solution ("Je m'assure que

[8] C'est ce que lui reproche Nathalie Sarraute dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*, d'avoir suborné le lecteur en disant précisément dans sa poétique comment il voulait être lu.

dans la voie indiquée, des esprits meilleurs que le mien trouveront d'assez neuves choses;" C1, 8; 1925) ne se fie pas seulement à son lecteur, mais continue sa propre recherche selon l'autre devise valéryenne du "faire sans croire." À l'acte III de *Lust* (sc. 5), cette devise, devenue l'oraison funèbre de tous les livres mal lus, jamais lus, ou que leur ancienneté place désormais hors de toute lecture adéquate, se transforme en incitation paradoxale à l'écriture:

[Méphistophélès]. Bah... Ce sont des vaincus, tous ces vêtus de veau. Ils nourrissent le ver. Ils attendent le feu. Ce sont ici des choses périssables que les œuvres immortelles, qui subissent d'abord dans l'abandon l'épreuve de la mort lente.[...]
[Le Disciple]. Durer ou ne pas durer, c'est là pourtant la question.
[Méphistophélès]. Mon cher, il y a une manière de durer qui est une manière de ne pas durer. Tenez, voyez un peu par là... Tous ces poètes.
[Le Disciple]. Je vois fort bien leur dos.
[Méphistophélès]. Ils se taisent en chœur. À jamais.
[Le Disciple]. À jamais?... Un Pindare, un Virgile?...
[Méphistophélès]. À jamais! À jamais, vous dis-je! Ils sont de glorieux silences. Personne au monde ne sait plus chanter leurs chants, prendre leur voix. Tous vos savants n'en font que parodies. (Œ II, 365)

Si la lecture est la raison d'être du livre, et s'il est vrai que toute bibliothèque ne donne à voir que la lecture en défaut et la tombe du temps ("Ci-gît le Temps; 366), il ne reste pour justifier l'écriture que de se destiner uniquement à des lecteurs contemporains, puisqu'aussi bien, comme le dit une des dernières notes de "Ego scriptor": "le lecteur d'aujourd'hui ne veut ni ne supporte que ce qui ne vaut -- qu'aujourd'hui. Postérité est morte" (C1, 319). Destinée à montrer sa chance à un jeune Disciple qui ne craindrait plus la compétition des Anciens, cette courte vie du livre, modelée sur le cycle du vivant où tout est remplaçable, le désespère. L'exemple de Faust, "triste et détaché," qui y échappe par la tangente de la légende, ne le tente plus quand il comprend le prix à payer pour le privilège (363). Le même argument de la nécessité d'une écriture du jour sert de prétexte à Valéry pour sa reprise de Gœthe dans sa lettre "Au Lecteur," et le rajeunissement du mythe y apparaît encore et dès la première ligne dans son contexte diabolique ("Le

personnage de Faust et celui de son affreux compère ont droit à toutes les réincarnations”):

Tant de choses ont changé dans ce monde, depuis cent ans, que l'on pouvait se laisser séduire à l'idée de plonger dans notre espace, si différent de celui des premiers lustres du XIXe siècle, les deux fameux protagonistes du *Faust* de Gœthe. (Œ II, 276)

En tous temps Valéry s'est soucié du mur d'incompréhension qui semblait exister entre l'écrivain-poète et le lecteur, et plus que tout autre de son époque, s'est intéressé à la réception de l'œuvre[9]. En un geste typiquement faustien, et sans paraître s'informer auprès de ceux qu'il estimait, comme Henri Mondor, des problèmes spécifiques à la critique littéraire, il a voulu y remédier du côté de l'auteur, soulignant, comme Roland Barthes l'a fait plus tard, les rapports du “scriptible” avec le “lisible.” C'est de son analyse toujours reconduite de “l'obscur” mallarméen, autour des questions de la forme et du sens, que s'est déduite très tôt la nécessité d'un lecteur “capable.” Mais inversement, la virtuosité d'une lecture, qui seule peut assurer la durée de l'œuvre, ne peut venir que d'un texte assez sophistiqué pour susciter un travail qui n'aurait pas lieu à lire d'un coup une pensée:

Le grand problème de l'écrivain moderne est de se faire lire, j'entends: d'empêcher le lecteur de *deviner* la phrase, la page.
On appelle *obscur* l'écrit qui ne livre son sens qu'à la lecture et non à simple vue. Il en sera ainsi de plus en plus.
Il faut obliger ce lecteur à l'*exécution*. (C2, 1165; 1915)

Les qualités que suppose ce genre de lecture, sont à n'en pas douter pour Valéry, analogues à celles de l'exécutant d'une œuvre musicale, en relation à son désir ultra-symboliste de réaliser sans les mots le Chant poétique. Le texte obscur en est l'approche la plus avancée, et c'est l'exécution d'un beau texte par une belle lecture qui produit le Chant ou l'œuvre. La “critique” qui est visée dans beaucoup de ces déclarations, c'est le lecteur professionnel qui dans sa présomption, s'érige en juge du seul texte, sans paraître

---

[9] Voir K. A. Blüher, “La fonction du ‘public’ dans la pensée esthétique de Valéry. Ébauche d'une théorie de la réception littéraire,” *Poétique et Communication*, 105-128.

mettre en cause sa propre lecture: "La belle musique est le produit de la qualité de l'ouvrage par la qualité de l'exécution. (Cf. valeur d'un texte. Erreur perpétuelle de la critique -- --)." (C2, 541). Valéry ne paraît pas s'apercevoir que le lecteur-critique prend lui aussi le risque de signer sa lecture. Dans ses écrits, la question de la signature est toujours éliminée au profit de la notion d'œuvre[10], et c'est l'œuvre que l'auteur protège de l'erreur grossière. S'il disait le lecteur libre de son interprétation à cette même époque du *Cimetière marin*, c'est par la pensée de l'écart qui existe entre l'intention de l'auteur et "ce qu'il a fait" comme origine des surprises de la lecture d'autrui, comme il s'en explique (poliment vis à vis de Gustave Cohen) selon ces termes (Œ I, 1498-1499). Mais en matière d'exécution, il ne s'agit pas simplement de pouvoir lire la partition, ni même de jouer d'un instrument qui reste une exécution partielle inexacte, il faut encore être capable au minimum d'entendre tous les instruments, quoique l'exécutant idéal soit celui qui peut les faire jouer tous, le chef-d'orchestre. L'obscur ou l'énigme n'étant pas une devinette, on est loin ici de "deviner" la page, et la demande au lecteur est considérable, puisqu'il lui faut somme toute se mettre à la place de l'auteur, comme dans cette note de 1942:

> Le vice, l'erreur fondamentale de ces explicateurs de poètes (comme ce M. Mauron quant à Stéphane Mallarmé) c'est de procéder toujours dans un seul sens -- chercher une signification comme dans une antériorité, comme une *cause* de la forme, tandis que dans l'opération réelle, il y a *échange* et cessions réciproques entre rime, et choix de mots, etc. et l'*idée informe* -- laquelle *doit* demeurer *informe*, à la disposition du *désir*. L'œuvre serait impossible à faire par un travail à *sens unique* -- c'est-à-dire de mise en vers. (C2, 1238-1239; 1942)

---

[10] Cf. Station sur la terrasse --
Je suis monté sur la terrasse, au plus haut de la demeure de mon esprit --Là, conduisent l'âge, les réflexions, les prévisions --les justifiées, les démenties, les coups excellents, les échecs, l'oubli des personnes, des noms propres, des articles de critique etc.
Et scintillent dans le ciel de nuit poétique les constellations, seulement soumises aux lois de l'Univers du langage, qui se lèvent, se couchent, reparaîtront...
Là, *Hérodiade*, *l'Après-midi*, le *Tombeau de Gautier* – etc. mais il n'y a plus de noms d'auteurs. Les personnes *n'importent plus*." (C2, 688)

Ces remarques qui concernent la poésie s'appliquent encore à *Mon Faust*, comme Valéry nous engage à le comprendre en parlant de "voix" et de "style" au sujet du Livre qui s'écrira et s'écrit déjà sur scène: le "mélange de toutes mes voix diverses," et ce style "de mon invention" ne peuvent s'adresser qu'à ce lecteur autre capable du texte obscur et du poème. Comme le poème, il s'offre indéfiniment à la lecture: "Personne, peut-être, ne le lira; mais celui qui l'aura lu n'en pourra plus lire d'autre" (Œ II, 297). Il semble que l'effet cumulé du poème et de la technique théâtrale, qui vise essentiellement à diriger et maintenir l'attention dans la poétique, soit le moyen que s'est trouvé l'auteur pour s'assurer de l'éternel retour du lecteur vers son texte. Mélange puissant qui se réclame à la fois de la poésie de Mallarmé et du "Système" valéryen (d'où vient, par déduction des découvertes "psychologiques," la poétique du théâtre[11]), il permet de voir autre chose qu'une tentative de renouvellement dans le baroque et la diversité des genres dont se compose *Mon Faust*. De ces deux écritures, c'est la première, celle de *Mon Faust* comme texte poétique, que la lecture a le plus négligée, et pourtant, comme chaque vers qui doit pouvoir être lu pour lui-même atteste de la qualité d'un poème, Valéry nous dit que celle du "Livre" se révélera à ce que l'"on pourra le prendre en tout point, le laisser en tout autre" (Œ II, 297-8). Dès lors que l'on a à faire à un texte conçu dans sa totalité, et non seulement dans ses éléments rimés, comme une composition poétique, la lecture est tout autre. Tout le jeu des mots, la complexité des structures, le choix des aphorismes qui font long feu, soit en se répétant cocassement ("Convulsion grossière"), soit en restant en instance d'expérience ("Prenez garde à l'amour"), le désir du Livre unique et dernier et surtout le nom du "Livre," le moment de présence à soi avec ses mots sensibles en majuscules, et même les cris du *Solitaire* dans la seconde pièce, tout entre en résonance et devient opérationnel; moins fin que moyen du sens qui (comme le Livre) est toujours à venir. Énigme ou poème, l'écriture dans *Mon Faust,* dont c'est vraiment la représentation, mériterait sans doute de recevoir de la part de spécialistes du fait poétique un peu de cet

---

[11] Huguette Laurenti l'a montré dans *Paul Valéry et le théâtre*, 92 sq.

intérêt sans faille que connaît la *Jeune Parque*, ne serait-ce que pour voir si le texte supporte une telle lecture.

Le mélange du poétique et du théâtre auquel s'ajoute le foisonnement des idées, toutes ces voix diverses qui cherchent à se faire entendre en même temps posent cependant un problème unique. Plus près de rendre sensible le mélange de l'esprit que le désir du "Pur," qui pourtant continue de se faire entendre et qui gagne dans le *Solitaire*, ce texte oscille entre la demande au lecteur du travail exorbitant qui s'attache au texte obscur et sa réduction à la simple présence par une écriture qui prend tout en charge. Ce serait la fonction de cette totalisation de l'analyse, des idées et de la technique de réussir le maximum d'"enchantement" qui est la nature aussi bien que l'intention de la poésie, comme le soulignent jusque dans les années 1940 les différentes éditions des poèmes de *Charmes*. De l'édition de 1922, *Charmes ou Poèmes par Paul Valéry*[12], à celle de 1928, *Charmes - Poèmes de Paul Valéry - commentés par Alain*, à celle de 1941 qui porte en épigraphe "Deducere Carmen" à laquelle s'ajoute en 1942, *Charmes*: *(c'est-à-dire Poèmes)*, on voit que l'idée de Valéry n'a pas changé, et que la nécessité poétique de "charmer" ou d'"enchanter" précède celle de toute étude attentive ou passionnée; mais aussi que dans une large mesure celle-ci ne peut s'obtenir que par l'opération d'un enchantement durable (Œ I, 1654). Il s'agit encore, en y parlant toutes "mes voix" et en jouant de ce "style de mon invention" de pouvoir appeler "le plus mien des miens" le Livre qui n'a pas arrêté de s'écrire, au même titre que l'écriture de soi à soi dans les *Cahiers* ou que l'édition des trois *Odes* où "tout fut voulu par moi"[13]. Cependant, la réaction de Valéry à son propre texte, quelques années plus tard, parle sinon d'un échec

---

[12] Noter le "par" inhabituel en français et que justifie le mot "charmes" plutôt que le mot "poèmes" ici mis en équivalence.

[13] Au sujet de *Odes*, édition de luxe des poèmes de "Aurore," "La Pythie" et "Palme," qui se trouvent maintenant dans *Charmes*: "Ce livre est le plus mien des miens: papier, types, mises en pages, ordonnance des ornements, tout fut voulu par moi, et peut-être le texte." (Œ I, 1652)

du style à remplir l'intention de son auteur, du moins de la nécessité accrue de laisser l'exécution de l'œuvre à un lecteur autre:

Pas mal 'd'idées' mais c'est là la monnaie courante. Je suis parti dans cette entreprise à l'aventure et sur trop de voies divergentes... Il y a du vaudeville et de l'opérette.
Ah! malheur![14]

Bien que *Mon Faust* soit loin d'être en quête de lecteur, on peut s'interroger sur le sort de ce texte composite, s'il nous était venu d'un auteur inconnu. N'y aurait-on vu que cette "facilité" apparente du style contre laquelle Valéry s'est efforcé toute sa vie et à laquelle il a consenti cette fois, fort d'une virtuosité qui ne s'acquiert que par le travail? Le "malheur" en se relisant de n'y pas trouver de différence, de faire un sort aux idées qui se présentent dans un désordre trop semblable à celui de la pensée, s'étend au lecteur virtuel de ce genre d'écriture qui se laisse mener ou malmener par les habitudes du langage, et se lit au fil des mots. De ne pas y retrouver les qualités recherchées de la prose bien pensée ou du poème obscur, l'écrivain vu par lui-même entrait dans l'anonymat que donne la lecture des textes "faciles": "Ô X! tu prévois un lecteur qui ne me fait nulle envie!," s'il n'y avait l'autre malheur d'une réputation à perdre (C2, 1155). Dans les notes d'une poétique qui cherche l'effet à produire, et se détermine en fonction d'un lecteur dont elle assure en même temps la formation, la distinction auteur/exécutant tend à se réduire au minimum. En vue de l'avenir de l'œuvre qui était le premier souci de Valéry, cette distinction devient avec *Mon Faust* une nécessité, encore qu'une lecture autonome, comme celle qu'a donnée avec quelque justesse Nathalie Sarraute[15], se prive de presque

---

[14] Extrait d'une correspondance inédite de 1944, cité par Florence de Lussy, "Le théâtre mental de 'l'Honorable Myself'," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 237.

[15] La résurgence obstinée du vers classique dans l'écriture valéryenne ne peut être niée et Sarraute en donne de multiples exemples. À cette lucidité dédiée au manque de l'écriture à exprimer l'originalité de sa source a aussi échappé en grande partie les multiples réalisations du "faire" valéryen.

tous les plaisirs de la communication poétique que tout l'appareil technique valéryen visait en définitive à établir.

Ce qui s'adresse au lecteur dans les fragments de poétique des *Cahiers* vise à former le lecteur "moderne" de "l'écrivain moderne" dont le grand problème est "de se faire lire." "Moderne" est une époque qui a commencé avec Baudelaire, s'est révélée avec Rimbaud et a culminé avec Mallarmé, l'époque d'une autre écriture qui vient à peine de commencer (à ne pas confondre avec celle du "lecteur d'aujourd'hui" de 1945, qui lui ne "supporterait" pas la lente éducation d'une lecture-exécution). Il s'ensuit que le premier devoir du lecteur serait de reconnaître ce qu'il lit, "moderne" n'étant encore que l'euphémisme de "l'obscur" auquel Mallarmé a donné ses lettres de noblesse. L'exemple de Mallarmé, imité dans sa technique, mais incompris quant à sa poétique (dont il a très peu parlé) a été le puissant stimulant de la recherche et des mises au point de Valéry. C'est cet effort de compréhension par le dedans de la création poétique d'un Valéry lecteur de Mallarmé qu'il nous communique dans sa poétique. Mais ce don au lecteur est aussi le modèle de ce qu'il lui demande, non une imitation de lecture, mais une communication profonde "aux sources du poème." Les avantages de cette proximité, qui est celle du "cœur"[16] autant que de l'esprit et de l'analyse, sont ceux que donne une lecture passionnée et quelque peu ségrégationniste, dont le risque est la même confusion du sujet et de l'objet que Valéry se reconnaît en tant que lecteur de Mallarmé: "je ne sais enfin démêler ce qu'il fut de ce qu'il me fut" (Œ I, 634). Or, ce genre de passion, en 1916, au temps où il travaillait encore à sa *Jeune Parque,* se pensant un de "ces moines du premier moyen âge qui écoutaient le monde civilisé autour de leur cloître croûler," Valéry doutait déjà qu'elle puisse encore exister (Œ I, 1637):

> Ce n'est jamais son auteur qui fait un "chef-d'œuvre." Le chef-d'œuvre est dû aux lecteurs, à la qualité du lecteur. Lecteur étroit, avec finesse, avec lenteur, avec le temps et la naïveté armée...

---

[16] "Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même
Auprès d'un cœur, aux sources du poème" (*Le Cimetière marin*, Œ I, 149)

Lui seul peut faire chef-d'œuvre, exiger la particularité, le soin, les effets inépuisables, la rigueur, l'élégance, la durée, la reprise.
Mais ce lecteur, dont la formation et les fluctuations constitueraient le vrai sujet de l'histoire de la littérature, il se meurt... (C2, 1167)

On voit que l'importance que Valéry attache à la lecture n'est pas mince --jusqu'à en oublier l'auteur dans l'histoire de la littérature-- et les qualités qu'elle exige sont bien celles du maître d'œuvre ou du bâtisseur de cathédrales, ou encore du moine des enluminures[17], dont les noms aussi ont disparu. Les traits principaux de ce lecteur, qu'un an plus tôt, Valéry voulait "obliger" à l'exécution de son texte obscur, singularité de l'attention, patience, sensibilité esthétique, s'inscrivent dans le temps: temps du travail et travail du temps. Rien n'est dit dans cette lente pénétration de l'œuvre des moyens qui permettront de la construire, en particulier en référence à ce qui est déjà écrit et constitue pour la plupart de la critique moderne l'Avant-Lire obligé.

En sa qualité de texte poétique, la lecture de *Mon Faust* pourrait se passer, comme le suggère Serge Bourjea pour *Lust*, du secours des *Cahiers* et des manuscrits, dans la mesure où structure et forme "voulue(s) d'un seul coup" présentent avec cohérence "un moment particulièrement intense de la 'pensée' valéryenne"[18]. Bien que se sachant contraire à la pente actuelle des études faustiennes, ce parti-pris est malgré tout en droite ligne des recommandations de Valéry, contre la lecture-somme et pour une attention aux demandes de l'œuvre particulière. Comme la recherche d'une signification en poésie, il semblerait, si l'on suit Valéry sur ce point et à la lettre, qu'on puisse ranger la lecture que documente une connaissance approfondie de l'œuvre antérieure au nombre des "erreurs fondamentales," en raison d'abord de l'écart entre la pensée et les exigences de l'écriture

---

[17] L'idée de ces moines qui recopiaient des textes, et celle d'une création comme d'une différence au sein même de la répétition (avec l'autre idée de la répétition à l'intérieur de la différence parmi les hérétiques), est l'objet de la lecture-écriture dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco. Autre trait commun avec Valéry, à part leur commune compréhension de "l'ouverture" de tout système symbolique; cf. Simon Lantiéri, "'L'œuvre ouverte' chez Paul Valéry et Umberto Eco," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 11-36.

[18] Serge Bourjea, "Paradise Lust," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 101.

du moment, et en général, parce que l'essentiel échappe toujours à l'écriture ("combien ce que l'on n'écrit pas est plus important") (C1, 631):

Il s'ensuit que remonter de l'écrit à la pensée totale, en rapprochant, collationnant rigoureusement tout ce qui est sorti d'une plume, l'interprétant le plus scrupuleusement du monde -- produit une pensée et un être fantastique d'autant plus faux (c'est-à-dire qui n'a pas existé) que c'est plus exact et complet. (C1, 631)

Ceci qui est dit contre tout espoir d'en arriver à la pensée totale d'un auteur, autant que pour protéger l'unicité de chaque œuvre, n'a cependant pas tout dit, laissant à leur problème ceux qui, conscients de l'un et de l'autre, essaient de composer entre ces deux extrêmes. Lorsque Serge Bourjea parle dans un deuxième temps de son introduction de "remise en jeu brutale," de "révision" ou de ré-évaluation de "certains Principes de base" qui seraient le projet de *Lust*, il demande un texte antérieur contre lequel tous ces "re" puissent s'évaluer, la pièce seule n'en disant quand même pas assez pour que soit entendu le problème de l'Intellect, du Corps et du Désir, surtout si on veut bien admettre que leur sens courant, s'il y en a un, n'est pas exactement celui de Valéry. Mais que le procédé soit valide et recommandable (surtout quand il est essayé, comme c'est le cas ici, par un spécialiste valéryen), c'est ce que nous voyons avec cette analyse et même dans les interprétations diversement documentées de *Lust* au théâtre. La question du RE est cependant loin d'être épuisée puisqu'elle nourrit le mécanisme de la création valéryenne, et particulièrement dans ces deux pièces où elle s'expose en démonstration de ce qu'elle est et de ce qu'elle peut être.

Le Livre-Poème au théâtre

Il est important de remarquer, en faveur d'une lecture strictement textuelle, que la difficulté de *Mon Faust* n'est ni au niveau des mots, ni dans une syntaxe par trop sophistiquée. S'il y a plus d'idées que n'en supporte généralement le théâtre, ou si l'absence de fin rend malaisé de justifier cette reprise des *Cahiers*, cela ne semble guère affecter que le spécialiste valéryen, car comme le note Judith Robinson-Valéry, la pièce

de *Lust*[19] connaît "partout un vif succès auprès du public"[20], et cela dans ses différentes versions depuis 1962. C'est précisément le "choc" de l'interprétation 1987 de Robert Hirsch, basée, comme il est apparu au cours d'une interview, sur "une analyse structurale et quasi abstraite," qui l'ont amenée à relire "tout l'arrière plan diabolique de *Mon Faust*"[21], et à admettre globalement dans ce bref compte-rendu sur la réception de ce théâtre, que l'Œuvre et "la nature de Valéry," autorisaient sa lecture[22]. À la vue de ces possibles de la pièce, qui nous dit Judith Robinson-Valéry, sont là "pour nous déranger, nous déconcerter et nous forcer à réfléchir"[23], le lecteur valéryen peut s'éprouver mis en accusation de lecture fautive, par exemple, de cette lecture globalisante, mortelle à l'œuvre particulière, qui force la pièce à coïncider avec l'œuvre déjà faite. Le risque en est plus grand dans *Mon Faust* que partout ailleurs, la lecture suivant le mouvement de l'écriture globalisante qui accumule certaines idées maîtresses des *Cahiers*, assez souvent dans la forme où elles s'y répétaient déjà, totalisation qui ne doit échapper, ni d'ailleurs n'échappe à l'analyse[24], mais qui maintient plus ou moins la recherche entre les *Cahiers* et les inédits du *Faust*. Il faut bien dire que, dans la diversité des approches, l'étude du diabolique a été assez négligée, malgré l'espace considérable qu'il occupe dans *Lust*, et bien que le Diable s'y présente dans une forme toute différente de celle qu'il avait dans les poèmes de "L'insinuant" ou d'"Ébauche d'un serpent" et tant d'autres œuvres où il est

---

[19] De *Mon Faust*, seule *Lust*, la première pièce, est jouée. Valéry lui-même pensait que la seconde pièce du *Solitaire* était "injouable" (C1, 1460).

[20] Judith Robinson-Valéry. "Méphisto: héros de *Mon Faust*?," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 262.

[21] Ibid, 262; 261.

[22] Ibid, 263; 264.

[23] Ibid, 265.

[24] Cf. Robert Pickering, "'On se parlerait sans Paroles: La texture de l'écriture dans *Mon Faust*," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 121-140.

n'est parfois que présence, mais présence obligée[25]. En ce sens, le procédé de la somme exposé par l'ironie peut s'adresser à un familier de l'œuvre valéryenne, empêché de "connaissance" par l'immédiat de la "reconnaissance," pour lui répèter la leçon contre la facilité du "deviner," pour la "lecture étroite," faite de temps et de "naïveté armée" (cité plus haut).

Le lecteur peut sans doute "apprendre" par la réaction d'un public non spécialiste qui n'a pas besoin d'identifier l'extrême intertextualité de *Lust* pour réagir aux signes et à ce qui se passe sur scène, même si les signes en viennent à dire autre chose que l'intention de l'auteur qui était, comme il le dit dans quelques notes, de "bafouer" le Diable (Cf. C1, 1459). Ainsi le spectacle de l'amour sur le point de s'accomplir, mais finalement refusé, peut, quelle que soit la puissance des autres signes, contaminer le reste du projet de Faust, alors même qu'il est en train de se réaliser devant les spectateurs. Comme le note Judith Robinson-Valéry, selon le jeu de Robert Hirsch, "Méphisto gagne," et en lui le public applaudit le grand Tentateur d'œuvres inachevables, Moi, le Livre ou l'amour sublime, dont l'idée détermine tous les refus Faust. Mais il faut admettre que, si certains spécialistes valéryens se sentent pour ainsi dire exclus de la représentation, c'est qu'ils ne peuvent attribuer de statut ferme à ce troublant intertexte que ne questionne pas le spectateur, car grâce à lui, c'est autre chose qui se montre d'abord sur scène: la représentation d'une écriture, de son processus et de ses circonstances, c'est-à-dire l'écriture au présent, telle qu'elle se constitue pour former le texte de *Mon Faust*. Grâce à cet intertexte ou à la lecture de ce qui est déjà écrit quand commence la scène 1, le présent et l'écriture doivent apparaître, non comme une génération spontanée, mais produit du temps, dans l'intervalle qu'ils se ménagent entre un passé de l'écriture et son à-venir. Mais ce présent qui n'en est pas un, n'en étant que la représentation, est encore le résultat d'une intervention dans le temporel, et il se réalise

---

[25] Voir notre chapitre 3, la section sur le diabolisme ("démonique" gœthéen et Daimôn valéryen).

pour autant que le désir d'écriture domine, d'où les injonctions de Faust pour continuer la dictée, pour que Lust demeure transparente et ne questionne pas trop ces "Mémoires de moi" ("Vous n'êtes pas ici pour comprendre, mon enfant;" Œ II, 280). Faust établit assez bien de cette façon les limites de l'analyse des *Cahiers* dans *Mon Faust*: de cette apparente régression dans le temps, il faut, et il ne faut que la lecture nécessaire à l'écriture d'aujourd'hui, qui à l'inverse de l'œuvre passée veut s'en remettre aussi à son autre désir, longtemps réprimé par un "poîein" au service des seules œuvres que l'on peut nommer "œuvres de l'esprit"[26].

On écrit d'ailleurs beaucoup moins qu'on ne relit ce qui a déjà été écrit dans les deux premiers actes de *Lust*: Faust ne peut ni commencer, ni continuer à dicter que si on lui a relu le "commencement" ou la dernière phrase (Œ II, 282; 326). Les deux fonctions contradictoires de la (re)lecture apparaissent alors avec une grande économie de mots et de moyens: la première est le mouvement d'oscillation qui inscrit le texte dans une continuité qui demande à être maintenue à tout instant; la seconde signale la valeur de l'interruption et de ce qui vient quand elle se laisse entraîner à la digression. À la faveur de ces relectures, elles-mêmes interrompues[27], se font aussi des trouvailles que l'on note pour plus tard, ("Érôs énergumène"), et aussi une réécriture sous la forme de quelques ajouts (282; 283). Au total, les "Mémoires" de Faust n'avancent guère, certainement beaucoup moins que le texte de *Mon Faust* qui fait profit de tout, et devient véritablement écriture de la (re)-lecture et de l'interruption[28], mais c'est la relecture d'un texte qui par

---

[26] Dans la "Première leçon du cours de Poétique," (Œ I, 1342).

[27] "C'est insupportable... Vous me coupez à chaque instant, Mademoiselle. Le fil se rompt. Je suis obligé de vous demander de me relire toute cette phrase." (Œ II, 239).

[28] L'interruption comme coupure et principe créateur remplit la même fonction que l'intervention. Voir à ce sujet: Jürgen Schmidt-Radefeldt, "L'intervention -- concept sémiotique et phénomène scénique," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 85-100.
La valeur adverse de l'interruption peut se lire dans les notes de Valéry après son retour à Paris (et la lecture des *Faust I* et *II* de Gœthe): "J'ai travaillé avec un entrain ... diabolique à ces pièces, jusqu'au jour où mes hésitations croissantes sur leur développement, et surtout PARIS, et

son titre indique qu'il s'est établi en majorité sur la mémoire que viennent féconder les circonstances de l'écriture. C'est cela, et autre chose encore que nous dit Faust, quand il réussit finalement à dicter, vers la fin de l'acte II. En matière de création, toutes les choses en présence comptent dans "la relation" qui s'établit entre elles: relation de "ce" feu, "ce" froid, "cette" couleur, "cette" forme, avec les sentiments vagues et "l'abstraite pensée," en un "accord" qui s'étend à "mon passé" et ce qui peut "advenir" (Œ II, 239). Cette systématisation dépasse de beaucoup l'idée des "correspondances" de Baudelaire et a occupé une place importante dans la pensée de Valéry. L'idée qu'il finit par s'en faire, y ayant joint sa complexe notion du temps, devient le principe créateur par excellence, dont *Mon Faust* serait une mise en application au moins partielle, à défaut de la formule désirée. C'est cette formule que Faust prétend avoir trouvée, ne dictant lors de sa dernière apparition dans *Lust*, que la joie de la découverte de cet "accord, que personne jusque là n'avait su... su saisir":

Si grande alors fut ma joie..., si certaine ma victoiresi..., heureuse la conclusion inattendue d'une longue et difficile partie..., jouée... contre... l'infirmité de la pensée..., gagnée... avec le gracieux concours du hasard, que... que...(Œ II, 329)

Telle qu'elle se représente plus haut la liste qui tient compte de toutes les choses en présence sans donner de priorité à aucune, n'étant ni l'une ni l'autre, ni leur contraire, ni leur somme semble très près de pouvoir s'exprimer selon cette formulation négative des conditions de la création. Pour Valéry néanmoins, la garantie d'une formulation négative, qu'il a si souvent par ailleurs utilisée, ne s'est pas à ce moment imposée[29], et ceci dans la mesure où c'était leur invisible communauté qu'il cherchait à découvrir. Comme "accord," elle a tout à voir avec le délicat domaine des "harmoniques," mot dont

---

ces démons déchaînés que sont les AUTRES, m'ont obligé à suspendre mon travail... Jusqu'à quand?" (C1, 1459)

[29] Face à la difficulté pour l'Europe de faire précisément sa communauté, Jacques Derrida propose de s'en tenir à la rigueur de la formule double négative ("ni...ni"). (Jacques Derrida, "Apories: Mourir-s'attendre aux limites de la vérité").

Valéry s'est assez peu expliqué. Il semble que l'autre mot d'"implexe" ait rempli plus ou moins la même fonction, en tant qu'il rend compte du non-visible, de "l'impliqué" et du "complexe," parfois entendus comme "possibles" de l'humain. Ayant eu d'abord à voir avec la couleur complémentaire en peinture, la notion d'harmoniques, surtout dans ses développements les plus tardifs, gagne en compréhension quand on se réfère à notre connaissance des harmoniques en musique, comme notes accordées à la fondamentale[30]. Le fait qu'elles accompagnent toute note jouée, et d'autant plus richement que l'instrument est bon et que le musicien est un virtuose, qu'elle définissent le "timbre" de l'instrument, mot que Valéry emploie ainsi que "voix" en poésie, et enfin que la musique peut se contenter (comme le Jazz, et surtout le "Blues") des seules harmoniques, chacune contenant les siennes propres, en relation mathématiquement[31] déterminée dans ce qui semble, sans l'être, une infinité de possibles, couvre trop de territoire valéryen pour qu'on retienne pas ce modèle comme celui de Valéry. Ces valeurs des harmoniques permettent de mieux comprendre l'étrange tirade du Solitaire sur la solitude qui est "LÉGION," si on se souvient de l'inscription de Valéry de 1942, précisant que le Solitaire est lui aussi une "harmonique"[32], redéfinition du "*Moi* (pur) [...] devenu le *Moi* de tout un autre système d'implexes, de souvenirs et de réactions" (C2, 1353):

---

[30] La notion d'"harmoniques" a été abordée à différents niveaux, selon ses multiples facettes. Voir, par exemple, Brian Stimpson, *Paul Valéry and Music*, 147-165; Régine Pietra, "Les harmoniques dans le *Solitaire*," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 167-179.

[31] Le passage des "correspondances," puis des "implexes" (comme "éléments impliqués;" C1, 791) aux "harmoniques" peut sans doute s'expliquer, en dehors de l'inclination de Valéry pour la musique, par le fait que les sons, donc les harmoniques, sont mathématiquement déterminés et offrent un modèle moins vague que le spectrum des couleurs.

[32] "Quant aux 'harmoniques' -- (que je représente par le *Solitaire* et par les Fées --) ce sont ces valeurs supérieures de la Sensibilité, *qui s'ordonnent en groupes* (au sens quasi mathématique du mot) et qui sont la *structure abstraite* de nos modifications les plus *concrètes* -- les *sensations en soi, au-dessus de toute signification*, et au-dessus *de toute condition accidentelle* de leur production fragmentaire.
C'est l'Art qui a pour fonction de révéler ces groupes -- le groupe des couleurs, des sons, des figures etc." (C2, 1352)

[Le Solitaire]. Que parles-tu de seul? Je suis LÉGION.
[Faust]. C'est beaucoup! Où sont-ils?
[Le Solitaire]. On ne peut dire qu'ILS sont plusieurs... ILS sont UN et UN et UN, et ainsi et ainsi, qui ne s'additionnent pas... ILS sont si merveilleusement et justement différents l'un de l'autre, quoiqu'ILS SE composent en parfaites harmonies qu'il est impossible de LES dénomber. S'ILS vont s'unir, c'est un autre aussitôt que cela forme. Chacun est le plus beau de tous. Chacun est un présage, un souvenir, un signe... et non un être. Il y en a un qui est le sourire de l'autre; et un, qui est la présence de l'autre; et l'un, son regard, et l'un, son acte; et l'un, même, l'un surtout, son absence. Et l'amour de l'un pour l'autre en est un, qui se distingue et se dégage tendrement de l'un et de l'autre; et ainsi et ainsi... Et tout ceci est comme une création de mon esprit, et n'est pas une création de mon esprit. (Œ II, 385)

Le théâtre force Valéry à préciser son idée de l'implexe, des correspondances et des harmoniques, à représenter au mieux ces "possibles" de l'humain, toutes ces virtualités dont il sentait qu'elles le représentaient mieux que ce qui apparaissait de lui, quoiqu'elles y soient toujours impliquées, et que ce serait un devoir de la lecture de les savoir là, de les "jouer" en quelque sorte. On se rend compte que ces harmoniques du Solitaire, qui sont ce qui lui reste d'une humanité perdue, se fondent encore sur l'idée des "essences" qui contrarie quelque peu le beau modèle mathématique et musical. Il le dit lui-même sans y insister ("création de l'esprit"), et le nie aussitôt en rappelant qu'il n'a pas d'esprit ("Quand ils sont là, comment veux-tu?... Que pourrait être mon esprit quand ILS sont là?;" 385). Il nous faut accepter cette séparation nette de l'esprit (Faust) et du Moi-Pur qui sont la mise en scène de la hiérarchie des "moi" établie par Valéry pour les besoins de son analyse et que rend plus plausible la notion des harmoniques indépendantes. À quel point la coupure d'avec l'intelligence peut se jouer avec un Solitaire criant-parlant, monstrueux de "bon sens" et fou "au-delà de la démence," c'est aussi ce que teste la pièce, comme le fait *Lust* avec les différentes personnalités de Faust,

---

Il est possible que tout ce qui est "propriété" ou "produit" "supérieur" dans la "psychologie" valéryenne appartienne à partir de là au domaine des harmoniques, non seulement le Moi-Pur, mais aussi la conscience (cf. "pensée, et connaissance relèvent d'une certaine quasi-mécanique mentale -- vitale -- [...]. La conscience elle-même en est un produit [...].;" C1 859-860, 1943).

vieux, jeune, masculin, féminin, et même “diabolique” (391; 289). Ou le rêve, vieux de trente ans, de réaliser, au moins en partie, la “poésie” de sa propre pensée:

Ô mes étranges personnages, -- pourquoi ne seriez-vous pas une poésie?
Toi, Présent, -- et vous Formes, et vous Significations, Fonctions et Phases et Trames.
Toi, acuité de la netteté et point; et toi l'informe, le latéral?
Cette espèce de re-création, que ne *chanterait*-elle pas?
Mais que d'exercices avant de se rompre à sa propre pensée!
Penser librement cette pensée, ces éclairs, ces moments séparés -- les penser en nature même.
Et après la recherche des éléments purs, les épouser, les être, les faire enfin vivre et revivre... (C2, 1258; 1910)

Nous reconnaissons ici quelques-uns des noms qui se répètent dans les *Cahiers*, termes ou objets de l'analyse, qu'ils appartiennent aux observations, à la réflexion ou à la poétique. Les noms ont sans doute grandement changé, mais n'est-ce pas ainsi que Valéry s'explique Mallarmé, voyant en lui la volonté soutenue qui maintient les formes mentales, dans le seul but de les transformer en poésie? Du théâtre intérieur, où les noms familiers finissent par acquérir une hypersémanticité qui leur donne accès au nom propre, au nom poétique qui peut les faire passer dans un “au-delà du Verbe”?[33]. L'importance que Valéry attachait à la forme dans sa poétique, ne se fie pas seulement à l'expérience, elle est aussi soutenue par une mystique ou un mythe poétique qui, ne croyant plus au rapport naturel des noms et des essences (Cratyle), a mis tout son espoir dans l'essence/le symbole et dans le royaume de/par l'œuvre poétique. C'est bien d'une transmutation qu'il s'agit d'abord, mais ensuite d'un passage entre deux mondes qui ne peuvent coexister: “Si L'Esthétique pouvait être, les arts s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire devant leur essence” (Œ I,1240). Ainsi le Présent, premier nommé avant les Formes, a assez peu à voir avec l'idée habituelle du présent, mais se désigne plutôt comme une présence de l'absence, ou comme le dit Maurice Blanchot au sujet du temps du livre, sans pouvoir non plus le préciser: “un *autre* temps, un autre mode de temporalité

[33] Sur le nom propre ayant valeur poétique, voir par exemple Roland Barthes. “Proust et les noms,” in *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris: Garnier, 1971, 158-169.

qui ne nous laisse plus être tranquillement nos contemporains" (*L'écriture du désastre*, 191). C'est cet au-delà du verbe qui essaie maintenant de se représenter dans l'infini harmonique.

Le détour par l'idiolecte valéryen où à l'ouverture d'un seul mot s'échappe, comme de la "boîte de Pandore," plus qu'on ne savait qu'il pouvait contenir, n'est sans doute pas indispensable à une lecture de *Lust*. Elle risque cependant de s'en tenir à la définition du "mélange" des styles et des voix tel qu'il paraît se présenter au début de la pièce comme le total de ce qui est nécessaire à l'œuvre du Moi. Ce n'est que par un supplément *in extremis*, à la dernière intervention de Faust dans la pièce, que la nécessité du total pour n'en dégager que l'effet, "la relation" entre ses parties, se donne comme la possibilité de l'œuvre. C'est sans doute pourquoi ce minuscule supplément n'a pas été, à notre connaissance, commenté jusqu'ici, ni associé à la tirade du Solitaire qui tente par la difficile métaphore des "harmoniques" de donner une idée de la nature de cette relation: semblable aux "parfaites harmonies" qui unissent poétiquement, musicalement, des éléments "si merveilleusement et justement différents l'un de l'autre" (cité ci-dessus). Le mélange des voix, différent d'une simple totalisation des acquis si contraire au reste de la poétique, est une nouvelle poétique, aboutissement de la réflexion sur les correspondances et l'apparente simplicité de la répétition. Il demande quand il devient accord, harmonie du passé et de l'avenir, un espace-temps qu'usurpe le texte ironique de *Lust* pour le désigner comme celui de l'écriture. Celle-ci n'aura lieu, comme le Livre que dicte Faust, que dans la transparence du texte, écriture toujours différée qui ne se donne à voir que par fragments. Cette configuration rend difficile un acte IV de *Lust*, lorsque, passé le moment de l'ironie, le texte déjà important d'une dictée commencée avant la pièce, texte en grande partie écrit donc, mais non offert à la lecture, veut faire arriver la fin d'une écriture qui a aussi perdu son origine.

Grâce au subterfuge théâtral, il est donné au Solitaire de voir, et à Faust de se faire expliquer, ce que la Jeune Parque ne fait que sentir-percevoir: "Un frémissement fin de

feuille, ma présence" (Œ I, 107). Ce que permet le théâtre ou ce qui est conçu comme tel, car on ne joue pas le *Solitaire* et Valéry lui-même le disait "injouable," c'est la liberté de consacrer aux idoles de l'esprit (C1, 1460). Cet esprit qui construit et surveille sans cesse sa tendance à l'idolâtrie de ses propres concepts, se permet un peu plus dans *Mon Faust* qu'il ne s'autorise en poésie. Déjà dans la *Jeune Parque*, la poésie en disait un peu plus que la stricte notion du "Pur" ne pouvait admettre: "Je sais... Ma lassitude est parfois un théâtre / L'esprit n'est pas si pur que jamais idolâtre" (98). Que l'idée-idole des correspondances ou des Harmoniques ait survécu et inclue maintenant le "Moi pur" ennemi de l'Esprit[34], dit non seulement l'importance de cette notion de la relation de toutes choses, mais l'impossibilité pour Valéry de s'en tenir strictement à un Moi égal du zéro et négation de tout. La séduction du théâtre, compris comme combinaison d'un dialogue reproduisant le pour et le contre du monologue interne, avec un genre plus libre au niveau de la forme, et aussi plus contrôlable aux niveau des effets immédiats que la poésie, est celle de pouvoir se dire entièrement sans ne rien perdre de ce que le "moi" considère sien aux différents niveaux de sa représentation. Liberté ou "sincérité" qui fait apparaître à côté du refus fondateur qui continue de s'exercer dans les deux pièces, un regret de la perte qui peut se lire dans les divers inédits de "Lust IV" et du troisième acte du *Solitaire*, mais qui déjà perturbe sous forme de paradoxe ou de contradiction le texte du *Faust* publié.

Dans un premier temps, celui de l'été 1940, il semble que la poésie et le théâtre aient su trouver sans effort cette relation qui transforme en harmonie toutes les différences. De retour à Paris, les difficultés ont commencé sans empêcher la rédaction d'un autre acte pour chacune des deux pièces. Mais en 1945, le souci d'écrire pour "un public presque quelconque," dit le tourment d'une double écriture prise entre le désir "de

---

[34] Parmi les invectives du Solitaire contre l'esprit, dont le nom "Ordure" qu'il donne à Faust, homme de l'esprit: "Pour quoi faire, l'esprit? À quoi te sert ton esprit? À être bête. Le parfait n'a pas d'esprit." (Œ II, 385-386)

faire l'analyse complète -- à ma façon," et la difficulté inverse de "faire imaginer" les "êtres exceptionnels" que sont devenus Lust et Faust enfin réunis par l'amour (C2, 556). Dans les premiers actes, le "faire imaginer" dépend surtout d'un intertexte qui, de Valéry à Gœthe, emprunte encore à Wagner[35], à Baudelaire, à Verlaine pour rappeler/procurer au spectateur anonyme le fond littéraire d'où émerge ce nouveau *Faust*. Cet intertexte qui fait le texte représente d'habitude un non-dit de l'œuvre, le pré-texte, qu'il appartient au lecteur performant de découvrir. Et en effet, ces actes semblent ne proposer que du connu, mais c'est là où il répète à l'évidence le Livre de Mallarmé ou l'instant faustien, que se trouve le nouveau valéryen, le changement de poétique et la révision du Réel. C'est donc à la fois par rapport à un intertexte étranger et par rapport à la répétition de soi qu'il nous faut juger cette œuvre, le point esentiel étant de savoir où en étaient les choses quand l'écriture a commencé. C'est un point capital de la lecture qui vient en seconde position dans une recommandation en trois points que Valéry adresse à son lecteur, à la suite de sa condamnation de la lecture "totale," faisant apparaître incidemment qu'il y a une différence entre la connaissance de l'œuvre qui a précédé et la tentative de lecture globalisante:

Il faut 1⁰ déterminer le *but*, 2⁰ déterminer (quand il s'agit d'un but mental) ce à quoi ils [les auteurs] convenaient avec eux-mêmes de reconnaître qu'ils avaient atteint, leur exigence, 3⁰ rechercher les conditions et circonstances de leur emprise et donc -- *ce qui était*, quand ils s'y mirent -- et les réactions que cet état devait provoquer de la part d'esprits audacieux et obstinés. Il faut adjoindre ici les événements intercurrents, etc. (C1, 631).

Ces exigences restent valides au théâtre, mais les rapports de "l'Ego scriptor" au "spectator" en changent la distribution. Alors que le lecteur est un auteur second établi dans ce que Georges Poulet appelle "la durée," le spectateur est un espace-temps fini, le "champ" du "temps vivant" aussi bien qu'une énergie qu'emprunte la représentation pour une incarnation. La primordiale fonction temps est inversée, et tout le travail revient à

---

[35] Voir Hartmut Köhler, "*Mon Faust* à la lumière de Wagner: *Tristan* et le 'Duo du Moi'," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 211-222.

l'auteur qui prend ces trois exigences à son compte et les convertit en termes d'énergie: "formation" et "cycle" d'une attention ponctuelle. Dans *Lust*, ce "Point d'attention" tel qu'il apparaît dès la première ligne est l'interdiction du rire, qui se développe en son cycle comme "convulsion grossière" et métaphore plurivalente, en particulier de l'écriture et de l'amour. Cet aphorisme et plus tard celui du "Prenez garde à l'Amour" (de même que les "harmoniques" au début du *Solitaire*) concentrent l'attention du spectateur sur les idées maîtresses de chaque pièce, et font que *Mon Faust* est entre autres une poétique en théâtre aussi bien qu'une poétique en poème, comme c'est souvent le cas dans la poésie valéryenne (et moderne):

> Je traiterais ainsi le Problème du Théâtre. Une pièce serait la formation de et le cycle décrit par -- un Point d'attention -- dans un champ (spectator).
> Personnages, situations, etc. sont des éléments apparents.
> Le point en question exige 1. d'être formé; 2. de n'être pas *déconcerté* (fatigue, objections); 3. d'être entretenu.
> Il faut passer et repasser d'un plan à l'autre -- Modulations. Intus, extra. Vue -- ouïe -- idées -- action.
> Significatif. Formel. Accidentel.
> *Représenter quelque chose sur un temps vivant* (spectator). (C2, 1224)

Le vocabulaire employé ici appartient au Valéry analyste de la "mécanique somato-psychique," au "Système" d'analyse des phénomènes du vivant. Sur le plan du "significatif," d'autres aphorismes et métaphores prennent le relai de la "convulsion grossière," mais le champ du significatif dans *Mon Faust* est surchargé: les oreilles de Lust à elles seules deviennent le signe de la perfection de certaines formes naturelles, de l'innocence et d'un entendement hors des mots, de la "demande" (les perles), de l'érotisme et du désir, tous attributs de sa féminité, et par sa fonction de secrétaire, de l'écriture. Pour le "formel" et "l'accidentel" ("il faut passer d'un plan à l'autre"), cela se traduit par la variété des genres et des styles, dont la diversité empêche la "fatigue" et entretient l'attention. Le tout procède de l'étude de Moi par moi qui a mis en évidence, outre la mécanique de l'énergie physico-mentale, le changement comme la caractéristique la plus générale du mental humain (loi de la "Self-variance;" C1, 861). Ceci est la

poétique élaborée par un poète-savant "bâti en système," et qui a "attenté à sa pensée en général"[36], et à qui le théâtre offre l'application privilégiée de pouvoir se concevoir à tous les niveaux de la création et de la réception comme partie d'un système ou instrument du système. Là est le difficile de Valéry, car si nous avons tendance à minimiser le "Système" pour ne regarder que ses productions, Valéry révèle avec *Mon Faust* qu'il ne l'oublie jamais et qu'il représente l'espérance de l'œuvre du Moi, à l'égal de la poétique qui contient la promesse de la poésie. Comme il le dit dans cette note déjà citée sur ses "étranges personnages," tout ceci finalement dans le but de "les faire enfin vivre et revivre."

Pour le spectateur dont l'attention est totalement prise en charge, la représentation se fait l'équivalent du don, don de Moi et du travail qui offre d'un geste toutes ses ressources, n'empruntant du public que son "temps vivant." Don ou désir de se donner, désir d'écriture, c'est le lieu, dit Serge Bourjea, où le Désir s'écrit "à la Lettre," c'est-à-dire se satisfait "littéralement, littérairement"[37]. Seul le lecteur valéryen, à qui tout ceci s'adresse comme une bizarre leçon de lecture et de poétique se trouve pris dans l'infinie lecture d'un texte dont seule la surface est limpide. Mais le spectateur n'est pas complètement épargné par cette nouvelle manière valéryenne, car la nature du "don" lui est assez tôt révélée, commençant dès les premières répliques par l'interdiction de rire comme refus de penser et "convulsion grossière," métaphore qui convient aussi bien à l'âme qui "se débarrasse d'une image qui lui semble impossible ou inférieure à la dignité de sa fonction"' qu'à l'estomac qui "se débarrasse de ce dont il ne veut pas garder la responsabilité." Lorsque un peu plus tard, et plus élégamment. Faust avoue le projet du Livre en termes de se "débarrasser," le public n'a pas même à choisir par quel type de

---

[36] "Le littérateur -- le plus grand -- *pense*, au fond, comme qui que ce soit, malgré habileté, abondance, inventions. Il diffère par là du philosophe vrai, du savant, du saint -- de tous ceux qui ont attenté à leur pensée en général et deviennent un système... Mais il y a Mallarmé et peu d'autres qui ont essayé de se bâtir." (C2, 1148)

[37] Serge Bourjea, "Paradise Lust," 105; 111.

convulsion grossière il pense y arriver, l'une et l'autre, on le lui a déjà dit procédant de la même "force brutale pour... repousser" (Œ II, 279):

[Faust à Méphisto.]. J'ai donc ce grand ouvrage en tête, qui doit finalement me débarrasser tout à fait de moi-même, duquel je suis déjà si détaché... Je veux finir léger, délié à jamais de tout ce qui ressemble à quelque chose... (Œ II, 298)

C'est ainsi que dès la première scène de *Lust*, le "but" de l'auteur, qui était le premier des trois points obligés que la lecture devait déterminer (C1, 631; cité plus haut), entendu dans le même texte comme ce que l'auteur "voulait faire," est présenté au spectateur qui n'est venu que pour voir. Mais pour le lecteur des *Cahiers* cette révélation du but ultime de cinquante années de recherche poétique et d'analyse, que l'ironie transforme en parodie du Livre trop célèbre de Mallarmé, pour finalement congédier le tout dans le *Solitaire*, pose trop de questions pour qu'on y ajoute foi. Ce n'est pas seulement le sous-titre d'"Ébauches" et l'inachèvement des deux pièces, ou qu'on ne peut feindre d'ignorer que cinq ans plus tard, et jusqu'avant de mourir, Valéry travaillait encore à cet acte IV de Lust, "si difficile," c'est qu'on ne peut prendre même le désir du moment aussi littéralement que le littéraire semble nous le donner (C2, 556). Beaucoup de lectures choisissent de suivre l'ironie que Valéry s'adresse par l'entremise du Diable contre un tel projet que le Livre ("Ceci n'est pas trop neuf;" etc.; Œ II, 297). Mais, l'obsession de ce style ultime dans les notes de poétique, l'intérêt renouvelé dans les dernières années pour Mallarmé, la ressemblance du projet du "Faust III" et du Livre que décrit Mallarmé dans ses lettres à Aubanel, et de tous les emprunts, l'emprunt à un Gœthe "immortel" (cf. *Le Discours*; Œ I, 534) empêchent également de classer trop rapidement *Mon Faust* ou le Livre parmi les secrets de jeunesse qui, "pour finir," n'ont plus d'importance. L'écriture du Livre, nous dit Faust, mais peut-être n'y insiste-t-il pas assez, est importante parce qu'après lui, rien n'aura plus d'importance: toute la pièce de *Lust* et ce qui s'y dit, rassemble "ce qui ressemble à quelque chose," et devait donc être fait. Quand elle s'annule avec celle du *Solitaire* écrite simultanément, et avec elle toutes les illusions de l'Esprit, Faust atteint à cette "légèreté" à laquelle il aspire. Ce qui choque

dans *Lust*, ce n'est pas le Livre, c'est l'aveu du Livre compris comme pensée totale, car c'est dire ce qu'il ne saurait être: une somme, que d'ailleurs Valéry refusait à la lecture par raison d'écriture à laquelle "le plus important" échappe. C'est en particulier à l'idée de la somme que devrait s'adresser l'ironie, comme un signal du mot et de ne pas se méprendre sur le mot (cf. C1, 631). Il faudrait pouvoir lire simultanément, ainsi qu'elles ont été écrites, ces deux pièces inachevées où *Mon Faust* "s'indique comme comme sa propre violence d'exclusion, le refus fulgurant du plausible," si près de ce que nous dit du Livre Maurice Blanchot[38]:

"*Il n'est d'explosion qu'un livre.*" Un livre: un livre parmi d'autres, ou un livre renvoyant au *Liber* unique, dernier et essentiel, ou plus justement le Livre majuscule qui est toujours n'importe quel livre, déjà sans importance ou au-delà de l'important. "Explosion," un livre; ce qui veut dire que le livre n'est pas le rassemblement laborieux d'une totalité enfin obtenue, mais a pour être l'éclatement bruyant, silencieux, qui sans lui ne se produirait (ne s'affirmerait pas), tandis qu'appartenant lui-même à l'être éclaté, violemment débordé, mis hors être, il s'indique comme sa propre violence d'exclusion, le refus fulgurant du plausible: le dehors en son devenir d'éclat. (*L'écriture du désastre*, 190)

Notons l'étrange nécessité, pour Valéry comme pour Blanchot, de devoir écrire la totalité qui ne saurait être le Livre pour qu'il la nie, son écriture apparaissant comme la transgression de ce qui serait la loi du Livre, l'"explosion" qui, nous dit Blanchot, "sans lui ne se produirait (ne s'affirmerait pas)." Cela vient d'une réflexion sur la phrase de Mallarmé, "il n'est d'explosion qu'un livre," qui ne paraît pas avoir eu d'incidence, telle quelle, dans la poétique ou les notes théoriques de Valéry. On peut toutefois retrouver la trace, dans certaines "visions" poétiques, de la nécessité de l'écriture, pour autant que "ce qu'on a fait" est, et n'est valide que comme limite perceptible de l'impossibilité du Dire, et comme référence de la beauté de ce qui échappe: "Ce que je n'avais pas fait était donc parfaitement beau, parfaitement conforme à l'impossibilité de le faire" (C2, 688-689). En

[38] En faisant appel à ce que nous dit Maurice Blanchot du Livre, nous ne faisons en somme que repéter le mouvement de Valéry envers Gœthe, notant comme lui dans la lettre "Au Lecteur," l'avantage de l'écrivain d'aujourd'hui sur celui d'hier, de pouvoir dire ce que son prédécesseur n'avait pas pu dire.

suggérant le côté exemplaire de *Mon Faust* en tant que tentative du Livre par la communauté de la réflexion de Blanchot et de la pratique valéryenne, nous avons en même temps fait apparaître ce qui les sépare, ne serait-ce que dans le souci valéryen d'une "valeur" que finalement le possible et l'impossible se décerneraient l'un l'autre. Maurice Blanchot, notamment dans l'*Écriture du désastre*, traque les mots d'un "langage encore trop puissant," en une écriture qui se lit et se rature elle-même pour éviter d'être reconduite à l'idée de quelque souveraineté, par exemple, en relevant immédiatement dans cette petite phrase: "l'extinction du souffle: *seules marques de poésie*," le "dessein d'exclusion" du "seul" dans le mourir même (144). Cette différence majeure, au fur et à mesure qu'on la découvre, dénonce, entre autres, la logique binaire qui retient la pensée négative de Valéry, et autorise sa "mystique" de l'Absence comme valeur supérieure de la Présence, l'exemple du "miracle" Mallarmé faisant foi: "l'homme même d'une œuvre qu'il n'a pas accomplie et qu'il savait ne pas pouvoir l'être" (Œ I, 1774)[39]. Alors qu'une écriture de l'aporie qui ne nous renvoie pas à la sécurité du connu exige, dit Jacques Derrida dans "Apories," la double négation, n'étant ni ceci, ni cela, ni rien que la mention d'un premier terme puisse faire apparaître comme son négatif (cf. note 29). Et c'est dans un autre fragment, et à l'aide d'une double négative, que Maurice Blanchot, efface l'espoir qu'une écriture nous offrirait de la limite ou du néant:

Rien ne suffit au désastre; ce qui veut dire que, de même que la destruction dans sa pureté de ruine ne lui convient pas, de même l'idée de totalité ne saurait marquer ses limites: toutes choses atteintes et détruites, les dieux et les hommes reconduits à l'absence, le néant à la place de tout, c'est trop et trop peu pour le désastre. Le désastre n'est pas majuscule [...]. (*L'écriture du désastre*, 9)

---

[39] Une réponse de Lust (à "Mais, enfin, l'aimez-vous?"): "Le sais-je?... Son absence m'est présence, et sa présence me saisit toujours comme une chose impossible. S'il est là, près de moi, ce n'est presque plus lui, puisque le voir, c'est ne plus y penser. Je suis comme moins avec lui..." (Œ II, 350)
Voir aussi, en 1942, sous le titre "Faust III? Teste?": "Je méprise ce que je sais -- ce que je puis. Ce que je puis est de même faiblesse ou force que mon corps. Mon "âme" commence au point même où je n'y vois plus, où je ne puis plus rien -- où mon esprit se ferme devant soi-même la route -- [...]" (C2, 1350).

La grande méfiance que Valéry entretenait lui aussi à l'égard du langage, sa longue interrogation de ce qui se tient entre l'absence et la présence[40], sa curiosité passionnée à découvrir ce que pourrait être la limite des possibilités humaines et de la poésie, l'originalité même de la démarche néo-scientifique de son "Système" appartiennent à une époque d'optimisme scientifique et de positivisme, que même l'expérience catastrophique de deux guerres n'ont pu détruire, même si elles signifiaient pour lui la plus grande perte, celle de la possible extinction de l'Esprit et de la culture européenne. Une lecture intertextuelle, qui se contenterait de reprérer les nombreux points de rencontre entre Paul Valéry et une écriture contemporaine comme celle de Maurice Blanchot[41], risquerait à tout moment d'aller trop loin ou pas assez, débouchant presque nécessairement sur le "modernisme" de Valéry. Quoique pareille conclusion soit le plus souvent un hommage à la diversité de ses intérêts, et à l'acuité de son intelligence et de sa poétique, on ne trouvera pas dans l'œuvre valéryenne ce qui a été pensé depuis lui sur la limite, jusqu'à en constituer une théorie. Ce qui ne revient pas à dire qu'il n'y a rien dans Valéry qui puisse concerner notre époque, et Jacques Derrida en donne une preuve éclatante dans *L'Autre Cap*, le travail de déconstruction faisant apparaître à côté de l'illusion élitiste ("le singulier universel"), ce que la notion valéryenne du temps et de l'"Aujourd'hui" est à la "promesse," jusqu'à devenir pour l'Europe son unique chance de se constituer[42]. Quand Valéry parlait de forcer le lecteur à "l'exécution" de l'œuvre, et quand il note, vers la fin de sa vie, qu'il ne sera pas facile de découvrir ce qui importe dans la masse de ses écrits, il n'est pas exclu qu'il n'ait eu en vue ce genre de lecture-écriture, mais au contraire qu'elle entre dans le cadre de la "véritable opération

---

[40] Cf. "Absent, présent... Je suis bien seul,
Et sombre, ô suave linceul." (*La ceinture*, Œ II, 121).

[41] Maurice Blanchot cite plusieurs fois Valéry dans *L'écriture du désastre*, de courtes citations, presque toujours suivies d'un "mais."

[42] Derrida en reprend l'idée dans "Apories" pour illustrer la nécessité de l'écriture double négative.

'nouvelle'," le "retour sur les temps" en contraste avec l'illusion d'une création infinie de l'écriture, dont il écrivait peu de temps avant *Mon Faust*:

Art. Il faut apprendre à voir des obstacles où l'œil ordinaire n'en perçoit pas -- -- cf. diction. C'est *dire*, en craignant l'*homogène action* -- *Revenir sur l'acquis* -- véritable opération "nouvelle." Et *écrire* est de même, et... *penser*? Le point atteint -- la perfection de ceci donnera le retour au facile -- un facile de second ordre.
N.B. Ceci exclut les infinis.
C'est un retour sur les *temps*.
Or c'est là: *agir sur l'action*. (C1, 372)

L'idée de perfectionnement, dans le sens d'un dressage faisant partie de la "philosophie sportive" de la rubrique "Gladiator" des *Cahiers*, même si elle risque de se concentrer encore sur les moyens d'atteindre l'idéal, parle bien ici d'une ré-écriture qui s'intéresserait aux "obstacles" qu'a ignorés une première écriture. Sur le point de mettre à exécution dans *Mon Faust* ce projet de "revenir sur l'acquis," Valéry va bénéficier en effet de ce "facile de second ordre," que finalement il n'aimait pas à la relecture. C'est au lecteur de voir si le "facile" dans les deux tiers de *Mon Faust* l'a réellement emporté sur l'idée du retour laborieux, qui a lieu de toute façon et en même temps dans les "cahiers" de Dinard, et si cette "action sur l'action" qui a découvert la vertu créative de la répétition, s'est plutôt laissée aller à "parler," se livrant aux autres qui découvriront non seulement les "implexes" de l'idée, mais encore "son faible et ses fautes." Cette notion n'est pas étrangère à Valéry, comme le montre un fragment de *Mélanges*:

LAISSE-LE parler, dit le Diable. Tu vas voir qu'il va se détruire soi-même, et que la grandeur de son esprit l'entraînant au-delà des intérêts de sa personne, va le livrer, et lui faire brillamment exposer son faible et ses fautes, dont nous n'aurons plus qu'à user contre lui. (Œ I, 328)

À cette époque de la synthèse, cette écriture du retour, qui tend à faire rendre à l'idée tout ce qu'elle peut donner telle quelle, finit par apparaître, moins comme la totalisation que l'on pense voir dans *Mon Faust,* que le produit d'une généralisation (suivant le modèle scientifique) de ce que Valéry a toujours fait dans ses notes matinales. Elle se démarque des autres œuvres comme "mise en application" des idées des *Cahiers*,

comme elle est différente de la poésie conçue comme travail infini, puisque dans les unes l'idée doit s'adapter plus ou moins à un sujet, et dans l'autre plus radicalement, elle doit subir les transformations imposées par raison majeure de forme, de son, ou d'harmonie. Comme nouvelle déduction en quête d'expérience, il n'est pas douteux qu'elle représentait pour Valéry un pas de plus dans sa toile d'araignée, où effectivement tout se tient à partir des "principaux fils déjà sortis"[43]. On réalise le paradoxe et l'ironie qu'il y a à tester la valeur créative de la répétition dans un "anti-Faust" dont l'intention est de s'inscrire contre la mécanique du vivant et l'ancien pacte diabolique qui en prolonge la répétition (cf. C1, 1459). Répétition contre répétition, c'est un aspect du texte que nous examinerons au chapitre suivant; mais dans ces conditions difficiles, il n'est peut-être pas étonnant que le Diable (ou le lecteur) puisse "gagner" à la fin, car dans cette partie, Faust-Valéry prend tous les risques et l'autre n'a qu'à attendre ou à lui opposer la faiblesse du "diabolisme" de son propre texte. En ce qui concerne la répétition de la pensée, il faut quand même noter que c'est "le fonctionnement de ces retours sur des données que l'esprit a mémorisées" qui intéresse surtout Valéry. Dans le "cahier" de 1943 qui a été récemment l'objet d'une analyse particulière, Huguette Laurenti a souligné cette courte note-schéma inscrite à la suite d'autres réflexions sur la question de la répétabilité: "BLE et RE sont implexes de première importance. BLE c'est la possibilité -- RE la répéta<u>bilité</u>," avec un souligné de "l'abilité," de la capacité du RE de se répéter, qui le "renvoyant à l'implexe, implique un possible autre, c'est-à-dire une modification ou un dépassement"[44] (55). C'est toute la différence entre "commencer mille fois" et un

---

[43] Cf. La lettre de Stéphane Mallarmé à Théodore Aubanel de 1864 que cite Valéry dans sa conférence de 1933, ces lettres venant juste d'être publiées.
"Ciel de voûte ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, centre de moi-même où je me tiens comme une araignée se tient sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit et à l'aide desquels, je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles que je devine et qui existent déjà dans le sein de la beauté." (Œ I, 678).

[44] Huguette Laurenti, "le 'RE'et le 'BLE': Quelques réflexions sur le statut des *Cahiers*," in Robert Pickering, *Paul Valéry. Se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un cahier (1943)*, 55.

impossible "recommencer," mais on ne peut que s'étonner que l'ayant reconnu comme principe créateur d'idées et d'œuvres, Valéry ne se soit pas senti obligé d'accorder le même privilège à la vie ou à la nature, qui elles non plus ne recommencent jamais la même chose. Mais nous le verrons, la perception de la répétition de l'autre ne livre à Valéry que le RE du recommencer. Toutefois, ces réflexions sur l'écriture sont comme Valéry le sent de première importance, et avec le mélange des styles, des genres et des voix, cette nouvelle écriture de la redite comme renouvellement créateur, peuvent se constituer en thèse ou en hypothèse et signifier le *Coup de dés,* à côté de la partie de bridge qui se joue avec le lecteur:

Un ouvrage de l'esprit est une partie qui se joue entre quelqu'un et un inconnu -- lequel *fait le mort* pendant que l'œuvre se fabrique et l'auteur joue pour lui. Mais ce mort devient vivant -- et c'est le contraire. L'auteur fait le mort à son tour -- et parfois en meurt. (C1, 373)

Ceci, écrit en 1940 dans le cahier "Rueil-Paris-Dinard I," précède de très peu *Mon Faust*. Tout ce que nous avons vu jusqu'ici concernant l'attitude despotique de Valéry envers son lecteur, se comprend mieux sans doute chez un auteur continuellement conscient que ce lecteur a pouvoir de l'assassiner, et que c'est à lui, pendant qu'il le peut, de s'en garantir. Comme la répétition qui devient procédé d'écriture, appropriation raisonnée de la répétition, la préoccupation du destin de l'œuvre ordonne dans la poétique une reconnaissance des moyens de l'adversaire et une assimilation du danger par/dans l'écriture, unique technique pour battre à son propre jeu l'inconnaissable. C'est le technicien en Valéry, celui qui manipule à l'extrême l'œuvre et son avenir, qui s'est attiré dans ces dernières années, et parmi ses plus grands admirateurs, de dures critiques comme celle de Jean-Pierre Chopin qui aligne les vocables de "la terreur," du "vandalisme," et même d'une "imposture," et d'une "fraude métaphysique" (violence qui se justifie plus tard par la littérature contemporaine et comme le premier stade d'un "détruire pour

construire" dont Valéry aurait laissé l'achèvement à sa postérité)[45]. Quant à cette impulsion de détruire, Valéry la reconnaissait, mais il est moins sûr qu'à la fin de sa vie surtout, quand il rassemble ce qui lui paraît valoir de ses idées, il ait convenu d'appeler "imposture" les résultats de sa tentative "testienne"[46]. C'est pourtant quand sa méthode devient réellement "Système," qu'à la recherche de quelque "loi" elle établit en même temps sa hiérarchie des valeurs, et se sert de ses découvertes dans les œuvres comme "application [machinale] de ses études conscientes" que nous avons le plus de mal à le suivre (note 46). La technique de synthèse qui en résulte doit autant à l'analyse et à la poétique qu'au mysticisme personnel dont elles sont sensées réaliser le "but": c'est le même poète-savant, dictant ensemble ses "Traités" scientifiques, ses mémoires et sa poétique que nous retrouvons avec le Faust du Livre et de "l'instant faustien," avec aussi le personnage du *Solitaire*, et sans le bénéfice du doute valéryen qui vient régulièrement faire la guerre à l'excès.

Dans le labyrinthe intertextuel

Dans cette œuvre du Moi, l'importance des emprunts faits à autrui vient s'ajouter à la liste des difficultés qui sont encore loin d'être résolues. Le problème de leur statut se pose à plusieurs niveaux, car il s'agit à la fois de déterminer l'intention de Valéry lorsqu'il désigne bien visiblement les dettes du texte et de découvrir ce qu'il en est en fait de la dette, d'une part dans la formation des idées valéryennes qui ici se répètent, d'autre

---

[45] Jean-Pierre Chopin, *Valéry. L'espoir dans la crise*. Ces mots se trouvent réunis aux pages 158-9.

[46] Les réflexions de Valéry sur la répétition ont commencé dès le début de sa carrière, et Huguette Laurenti cite ceci de *La Soirée avec Monsieur Teste* (Robert Pickering, *Paul Valéry. Se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un cahier (1943)*, 56): "L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, -- sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, -- était une des grandes recherches de M. Teste. Il veillait à la répétition de certaines idées; il les arrosait de nombres. Ceci lui servait à rendre finalement machinale l'application de ses études conscientes. Il cherchait même à résumer ce travail. Il disait souvent: "Maturare!..." (Œ II, 17-18)

part dans la construction du texte même. Diverses études intertextuelles, la plupart malheureusement trop courtes pour être décisives, ont permis d'éclairer la nature des emprunts, autorisant d'intéressants commentaires sur les lectures et l'érudition de Valéry. La dette la plus évidente est bien sûr la dette au *Faust* de Gœthe, lequel nous dit Karl Alfred Blüher, "il convient de supposer coprésent à toute lecture du texte valéryen"[47] :

> L'intertextualité d'une œuvre dramatique comme *Mon Faust* relève d'une stratégie textuelle qui ne se concrétise pleinement que dans l'acte de réception par un lecteur capable d'effectuer une telle lecture double, multi-relationnelle et forcément non-linéaire. autrement dit, *Mon Faust* suppose un lecteur/récepteur qui, en raison de sa culture littéraire antérieure, a déjà une certaine idée du "mythe" de Faust, tel qu'il fut divulgué à partir du *Volksbuch*, mais surtout à partir du *Faust* de Gœthe, lui permettant ainsi de faire pendant sa lecture/réception de *Mon Faust* les rapprochements qui s'imposent, entre le texte et son intertexte. (Blüher, 56)

La lecture intertextuelle qui déconstruit *Mon Faust* en sa qualité de supplément au *Faust* gœthéen permet en effet de souligner plusieurs aspects importants des préoccupations de Valéry, en particulier, sur ce qu'il appelle l'avenir de l'homme européen. Elle se soucie moins d'emprunts formels, comme celui de la structure des pièces, que de ce qui s'inscrit dans *Mon Faust* "contre" "le principe du 'Streben'" du *Faust* des "premiers lustres du XIXe siècle" (Œ II, 276), et en cela corrobore l'explication de Valéry et son intention de "rajeunir" *Faust* pour en faire "un être représentatif de l'esprit européen" de 1940 (C1, 304). Ce qui échappe dans cette lecture du "contre," c'est que de devoir vivre dans un XXe siècle positiviste et scientifique n'impose aucunement pour Valéry de rejeter "la poursuite de l'objet idéal," ou celle du "but futur," mais en quelque sorte les redemande pour sauver cette humanité qui maintenant les ignore, "se noie dans le nombre" et ne croit plus à rien (Blüher, 69; Œ II, 302). Que sont le projet du Livre et le "Vivre au présent" sinon la survivance d'un idéal, d'un "but" transposés en termes de "pouvoir," supposés acceptables par un esprit moderne? Si besoin en était, les manuscrits sont là qui essaient d'y insérer, hors de l'ironie, l'amour sublime dans *Lust* et

---

[47] Karl Alfred Blüher, "Le statut intertextuel du *Faust* de Valéry," Le cycle de '*Mon Faust*', 55.

la réunion du "Moi pur" avec la personne dans le *Solitaire*, pour nous dire que la proposition antagoniste de Valéry, comme celle de sa mystique concurrente de la mystique chrétienne, entend ne rien perdre de ce qui est bon en l'homme et pour l'homme. *Mon Faust* dépasse la simple oppositon du romantique et du scientifique, même si la tentation de l'analyse "pure" hante Valéry, car ce qui s'inscrit partout c'est le tour de force qu'il essaie de réaliser entre son "Système" et sa poétique, pour que "l'extrême de l'objectivation" qu'il voudrait pour son Faust ne tue pas le rêve poétique, en partie pris en charge par les "harmoniques." Témoin aussi, cette note un peu longue de 1942, qui reprend mot pour mot les autres formulations du statut de Faust, mais qui ayant résumé le problème de *Mon Faust* comme la difficile mise à jour de l'intellectuel européen, s'inquiète pour finir, et plus longuement par la suite, de tout ce qui échappe aux problèmes connus:

IIIme Faust ("*mon Faust*"). ou... ma tentative de faire du personnage de Faust introduit par Gœthe dans la vie intellectuelle universelle, un être représentatif de l'esprit européen. Le fond du problème serait celui-ci (que j'ai mal indiqué dans les quatre actes déjà écrits --):
-- Que faire de la *supériorité* déjà acquise?
-- Que faire... de l'Homme? -- Peut-on se faire de l'Homme une nouvelle idée? --
-- Peut-on créer un nouveau but, un nouveau désir?
-- Que vaut ce qui est accompli? ce qu'ont obtenu les meilleurs esprits?
-- Que devient l'idée traditionnelle de la "Nature," de sa forme donnée -- quand l'idée de Loi naturelle est maintenant si transformée au regard du savant?
Il faut supposer ici -- toutes les idées acquises -- (et jusqu'au *langage*), "l'Univers," la Vie, "la Mort," la *connaissance*, considérés tout autrement -- et seule, l'idée de pouvoir réel d'action subsistant -- mais ce pouvoir lui-même -- se trouve incertain de son emploi.
-- *Tout ce qui fut* devient ou bien de "l'histoire" -- ou bien de la puissance -- qui est "Science" -- c'est-à-dire formule ou recette d'action -- toujours vérifiable et acquise pour toujours.

Mais cette netteté exclut toute *explication*, toute valeur "métaphysique."
-- Ceci établi -- *par la simple observation* -- que deviennent les "sentiments," les "harmoniques" -- et les antiques instincts dans un être excessivement conscient? (C2, 1352)

S'il y a un tragique valéryen, c'est bien d'avoir hérité des certitudes sur l'unité, l'identité, l'idéal, le beau et l'essence, dans un siècle de séduction scientifique où il ne

leur trouvait pas de place. Tout le discours du refus et les découvertes de l'auto-analyse s'accompagnent du désir d'une réconciliation du Moi divisé dont les termes qu'il cherche se donnent pour trouvés dans *Mon Faust*. Ce qui est gagné sur Gœthe et le siècle passé, c'est une meilleure connaissance du dilemme dans ses différents aspects; celui de l'identité, par exemple, dont Faust accepte qu'elle n'est qu'une fable: "Mais il importe peu. C'est cela qui est moi. Le passé n'est qu'une croyance" (Œ II, 284). On ne peut donc insister sur l'identité toute littéraire de Faust, sans dire que pour Valéry, cette affabulation constitue le principe de toute identité, ignorée du temps de Gœthe, découverte à l'époque moderne, mais sutout en référence à un Moi qui "s'oppose en chacun à sa vie personnelle, et réduit cette vie, ses caractéristiques, sa singularité -- à un cas particulier" (C2, 1353). Pour que la connaissance ne se traduise pas en régression pour l'homme, Faust enregistre l'écroulement de toutes les "croyances" anciennes, en même temps qu'il se démarque de la "ruine" et de la "dissolution" dans lesquelles elle entraîne l'homme; d'où cet étrange réquisitoire contre "les mortels d'aujourd'hui"[48]. C'est là le point de *Mon Faust*, de sauvegarder contre la science par la science (la méthode analytique), aidée par l'expérience et la sagesse faustiennes, tout ce qui constitue non seulement l'héritage, mais le possible humain qui a déjà fait ce pas de plus de se connaître pour ce qu'il est, un possible. La promesse de la poésie, l'unité, et l'amour-communion dans les brouillons (mais déjà Lust en parle[49]), se présentent tous maintenant comme le produit de la Sensibilité et de l'intelligence.

---

[48] Faust s'adresse à Méphisto:
"[...] ces gens nouveaux qui pèchent sans le savoir, sans y attacher d'importance, qui n'ont aucune idée de l'Éternité, qui risquent leurs vies dix fois par jour, pour jouir de leurs neuves machines, qui font mille prestiges que ta magie n'a jamais rêvé d'accomplir, et qui sont mis à la portée des enfants, des idiots... Et qui font produire à ces miracles un mouvement d'affaires inconcevable." (Œ II, 303)

[49] Ces possibles ou extrêmes de l'humain sont "l'inhumain" selon Valéry. Lust l'a déjà compris en aimant Faust, comme l'indique dans les dernières lignes de la pièce, sa réponse au Disciple amoureux:

Mon Faust semble cependant inviter, par la visibilité de ses emprunts, toutes sortes de lectures intertextuelles. À part la dette à Gœthe qui reste ambigüe, en partie à cause de tous les éléments personnels qui portent contre le gré de Valéry, la signature du grand précurseur, d'autres citations éparses dans *Mon Faust*, ont fait l'objet de recherches comme celle de Shuhsi Kao[50] dont les conclusions rejoignent, jusqu'à un certain point, celles de Suzanne Larnaudie au sujet des connaissances grecques de Valéry et de leur apport dans son Œuvre: les citations de *Mon Faust,* la tonalité grecque de nombreux dialogues et poèmes appartiennent au fonds culturel commun, réminiscences scolaires qui dans *Mon Faust*, faut-il ajouter se présentent comme telles. Si Shuhsi Kao remarque qu'elles sont minimes par rapport à l'auto-référence massive, c'est peut-être qu'elles sont d'abord un signe, complémentaire d'autres signes, comme celui de l'"Éros énergumène," ne soulignant que le geste d'appropriation qui "fera" de ces passés ou de ce hasard quelque chose. Ce n'est d'ailleurs pas seulement, dans chacun des cas, une citation en passant, comme une reconnaissance un peu au hasard d'une dette qui ne s'y reconnaît plus dans ses multiples créditeurs. La ligne du Diable qui "parle italien avec un accent russe" fournit à elle seule un caractère marqué par la fantaisie et la légèreté de Verlaine, celles mêmes qui accompagnent d'un bout à l'autre de la pièce un Méphisto qui fait beaucoup pour le succès de la pièce au théâtre (Œ II, 290). Baudelaire encore, cité dans les inédits, lui aussi parmi les rares poètes estimés de Valéry, se retrouve au point sensible de la lettre à l'amante qui est aussi "Mon enfant, ma sœur," premiers vers sur lesquels Valéry a sans doute fait plus qu'exercer son jugement poétique[51]. Dans son ouvrage

---

"Vous me dites humaine, et si je vous répondais qu'il y a quelque chose en moi qui m'est obscur, et que rien d'humain ne pourrait satisfaire... [...] S'il n'y eût au monde que ce que le monde offre à tout le monde... Vraiment, je voudrais être celle qui pourrait vous répondre..." (Œ II, 378)
Pour une lecture de "la perte," voir par exemple celle de Serge Bourjea dans son étude sur l'écriture du Désir, "Paradise Lust," *Le cycle de 'Mon Faust,'* 101-118.

[50] Shuhsi Kao, *Lire Valéry*, 75, sq.

[51] Sur "L'Invitation au voyage":
"Poétique. Erreur de Baudelaire:

exhaustif, Suzanne Larnaudie parle de plus d'une imagination influencée par les apports du milieu intellectuel où évoluait Valéry et par l'époque[52] ; et, au sujet de l'appropriation des œuvres antiques, elle note une tendance, que l'on pourrait généraliser, à effacer certains traits pour en favoriser d'autres qui deviennent indélébiles. Ses conclusions vont dans le sens d'un Valéy qui avoue ne pas aimer lire, mais elles mettent aussi en évidence une lecture superficielle qui devient le modèle d'une lecture prétexte à l'écriture. Elles éclairent parallèlement certains choix inorthodoxes et des jugements[53], qu'ils soient le résultat involontaire d'une lecture superficielle, ou qu'ils se soutiennent au contraire d'une lecture volontairement littérale qui n'est destinée qu'à justifier les parti-pris. En ce qui concerne *Mon Faust*, s'il y a une autre intention à ce peu de citations parsemées dans le texte (dont une courte de Gœthe) outre le geste de reconnaissance qui effectivement est dû, ce serait bien de souligner le rôle d'une mémoire sélective qui ne prend de la culture que ce qu'il lui faut[54] pour "faire" et "se faire." Par là, Valéry marque définitivement la différence entre celui qui écrit l'œuvre et celui qui l'exécute, le lecteur qualifié. Ce constraste entre la lecture donnée aux autres et celle que Valéry demande pour lui-même est si fondamentale à sa démarche d'écrivain, qu'il demande un examen plus en détail de ces relations à double sens de la lecture et de l'écriture.

Mon enfant, ma sœur, etc.
Il fait 5+5+7 -- c'est inharmonique.
J'aurais fait 5+5+8, et
au lieu de: D'aller là-bas vivre ensemble = 7
mis: D'aller vivre là-bas ensemble = 8
ou autre chose qui fasse 8 -- car son vers de 7 est prose." (C2, 1140; 1941)
Variante:"(Le mot *là-bas* est, d'ailleurs, affreux.)" (C2, 1639)

[52] Suzanne Larnaudie, *Paul Valéry et la Grèce*, 452-453.

[53] La même chose peut être dite des jugements très durs sur certains écrivains, comme Gustave Flaubert et Marcel Proust (le premier pour sa conception que l'on pourrait dire "cratylienne" du langage, et le second par dégoût du roman "mondain").

[54] Cf. par exemple: "Celui qui m'a le plus fait sentir sa puissance fut Poe. J'y ai lu ce qu'il me fallait, pris ce délire de la lucidité qu'il communique.
Par conséquence, j'ai cessé de faire des vers." (Œ I, 1770)

Le poème de la poétique et de l'analyse

Ça et là dans les *Cahiers*, Valéry souligne, avec le peu d'intérêt qu'offre pour lui la lecture des autres, la différence entre ses goûts de lecteur et ses goûts d'écrivain: "L'art de la prose consisterait pour mon goût (d'écrivain, je ne dis pas de lecteur [..]" (C1, 304). Quand il avoue par ailleurs, ne pouvoir lire qu'en écrivain, que pour lui toute lecture se présente sous la forme d'une réécriture, on comprend que, quelque soient les rapports de *Mon Faust* avec le texte de Gœthe, le texte valéryen est pour son auteur, le moyen par excellence de démontrer par quel procédé "instinctif" il se construit, n'aimant parmi les livres et toute œuvre "que ceux qui m'excitent à être *plus moi*" (C1, 204):

J'ai tendance à juger instinctivement des œuvres de l'homme par l'idée de l'effort d'accomplissement par moi qu'elles me suggèrent. Mon "esthétique" comprend toujours un jugement *poïétique*.
Que faire d'une montagne? Je me plains souvent à moi-même de ne pouvoir jouir d'une chose sans qu'il s'y mêle une tentation d'en *faire* quelque chose d'autre. Peindre -- analyser --assimiler, au sens biologique = se nourrir de... (C1, 204)

En dehors de toute les réservations "poïétiques" que lui occasionne la lecture, c'est "l'intérêt" qui entretient une lecture "passive" qui étonne Valéry. Il revient souvent par exemple, au roman et à l'intérêt que ses choix "arbitraires" suscitent chez tous, alors qu'ils sont pour lui l'incitation à une "activité" d'exploration d'autres "possibilités" (204). On peut s'étonner que Valéry n'ait pas, pour ce genre comme pour les autres, découvert et réinventé les "conditions" qu'il met partout ailleurs, contre le vague et l'arbitraire du langage et de la littérature. Mais, même en 1941, alors qu'il constate un affaiblissement de ses défenses contre la lecture en général, ce sont pour finir les anciennes définitions qui l'emportent; avec une concession à la lecture "difficile," lecture demandée de son propre lecteur, mais que lui-même n'aurait pratiquée que dans les cas où il se passionnait en vue de quelque découverte (cf. Mallarmé; Saint Jean de-la-Croix, etc.):

Il m'arrive à présent de *lire*! Preuve certaine de fatigue et de vieillissement chez moi -- -- Et de lire presque n'importe quoi. Chose curieuse -- pourtant je trouve quelque intérêt à ce n'importe quoi.
Et ce n'est pas tout à fait *n'importe quoi* -- D'abord, ce n'est que prose. Je déteste lire des vers. Je n'aime pas que les vers me viennent... du dehors. Il faut que la mémoire ou l'invention les dicte. [...].
-- -- Lire est une passivité -- qui n'est amendée que par la difficulté du texte X par l'excitation à le saisir. La difficulté elle-même est excitante pour les esprits énergiques. (C1, 198-199)

À défaut de s'être intéressé à l'art du roman ou du récit, lacune qu'il semble regretter dans ses dernières années où apparaît ce qu'il s'est refusé au nom du "Pur," Valéry a pensé la prose (cf. C1, 309). L'idée "nette" est généralement au centre de la recherche des divers moyens de parvenir à un "style solide" et "à des développements bien plus surprenants et universels que les blagues sur l'inspiration, la *vie* des personnages etc,": "Un des dadas de Teste, non le moins chimérique, fut de vouloir conserver l'art -- Ars -- tout en exterminant les illusions d'artiste et d'auteur." (C2, 1037). Partant des grands modèles du passé qui avaient la tradition d'une logique ou d'une rhétorique pour les garder de l'errance arbitraire ou descriptive, il cherche à remplacer celles-ci qui n'ont plus cours par une logique associative, une combinatoire "libre" qui ne peut être, comme en poésie, que le résultat du temps et du travail transformant en règle de la représentation ce qui est dans les mathématiques et la musique" une "production immédiate de facultés spécialisées" (1035-1036):

L'art de la prose consisterait pour mon goût (d'écrivain, je ne dis pas de lecteur) dans la recherche d'un mode de succession des phrases -- qui fût sensiblement *non arbitraire*. (La description étant tout le contraire.) L'idée que nous avons du langage est des plus grossières.
Le raisonnement suivi est un cas particulier de ceci -- et le type raisonnement fait la solidité du style des Cicéron et Bossuet, et de plus d'un entre 1600 et 1660. Mais c'est un cas particulier. Il y a une autre "logique" -- c'est-à-dire convention ou possibilité de dépendance successive. (C1, 304; 1942).

Les goûts de Valéry l'inclinent vers le XVIIIe siècle et l'on retrouve dans ses écrits ce mélange d'audace dans les idées (Voltaire; les Encyclopédistes) et de respect pour les règles de l'écriture qui lui, vient des époques classiques où se satisfait son besoin

de rigueur. Sa poésie nous en donne l'exemple le plus visible et le poème "obscur" de la *Jeune Parque*, aussi travaillé qu'il soit, ne peut se garder partout d'une période racinienne[55] que l'on retrouve encore, vingt-cinq ans plus tard, dans le dialogue versifié des "Fées" du *Solitaire*. La netteté des goûts poétiques de Valéry dirige sa lecture, et Mallarmé lui-même n'échappe pas au jugement du "trop" et du "ridicule" réservé à Victor Hugo, même si pour Mallarmé tout se pardonne par sa "volonté tendue de *passer à la limite* à chaque instant dans l'expression" (C2, 1122; 1109)[56]. Ces parti-pris ont définitivement limité pour Valéry son appréciation de toute autre poésie, comme de toute littérature qui ne sachant pas qu'elle n'est que langage, croit pouvoir peindre sur le vif avec les mots qui l'en sépare. Tout cela Valéry le sait et le dit (à l'exception de sa tendance à l'alexandrin jusque dans sa prose). Il n'est pas facile de surprendre le spécialiste de la pensée consciente en flagrant délit d'aveuglement envers soi-même, et bien des aveux directs sur lui-même, et sur l'intention parfois cynique de sa méthode, choquent chez cet écrivain qui ne supportait pas les "pudenda" de Stendhal ou de Gide. (Œ I, 565). Ainsi, cette inscription de 1918 où il note le principe de relation inverse qui régit sa lecture des autres et son écriture:

Parmi mes caractères, celui-ci -- (on peut généraliser) : Je lis avec une rapidité superficielle, prêt à saisir ma proie, mais ne voulant articuler en vain des choses évidentes ou indifférentes. Donc si j'écris, je tente d'écrire de telle sorte que si je me lisais je ne pourrais me lire comme je lis.
Et il en résulte une densité. (C1, 249)

Bien que l'on connaisse les écrits de Valéry sur le travail du style et sur sa capacité à former ou transformer l'idée, il n'en est pas moins difficile d'admettre une

---

[55] Comme l'a bien vu Nathalie Sarraute dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*.

[56] "Je lis, je relis, je tergiverse tenant les 4 pages de l'"Ouverture ancienne d'Hérodiade," pariant, contre-pariant.
Cette ébauche -- et le tant de mots que je condamne -- héraldique plumage, les incarnats -- et tant de vers admirablement faits, peints sur vide et ténèbres, et trop de moyens excellents, fanés, trop de mots très beaux et de rejets, trop d'accessoires." (C2, 1109)

écriture qui par ailleurs, se fonderait entièrement sur la manipulation du lecteur, soit pour le "charmer" poétiquement ou l'enchaîner logiquement, soit pour le forcer à une certaine lecture. Il s'agit dans la citation ci-dessus de prose, où la densité d'un style n'a pas les mêmes vertus que l'obscurité en poésie, mais au contraire montre le manque de travail, "car le travail accumulé sur la prose doit toujours pouvoir aboutir à une simplification de l'expression" (Œ I, 1623). Valéry nous dit ici que la densité --condamnable-- de sa prose vient d'une correction de ses habitudes de prédateur sélectif en lecture, habitudes justifiées cependant par la pauvreté des proies qui s'offrent. Cependant, la densité valéryenne n'est pas, le plus souvent, au niveau du style. Cette note, comme beaucoup d'autres, se lit très bien, littéralement. Ce sont les idées, ou l'interminable réseau de l'impliqué, qui dans une simple déclaration comme celle-ci, caractérisent la "densité" valéryenne. Il le disait même de sa poésie, notamment de la *Jeune Parque*; les difficultés de la lecture venant de ce qu'il essaie de dire et non de quelque volonté d'être incompréhensible:

Cet avertissement vous permettra peut-être de considérer la *Jeune Parque* et ses obscurités comme je le fais moi-même. Je ne veux jamais être obscur, et quand je le suis, -- je veux dire : quand je le suis pour un lecteur lettré et non superficiel, -- je le suis par l'impuissance de ne pas l'être. (Œ I, 1636)

Le lecteur "superficiel," qui n'est jamais oublié, étant encore une fois disqualifié de toute lecture du texte valéryen, nous revenons à la similitude des problèmes de la lecture et de ceux de la création et au lecteur qui doit se mettre à la place du créateur pour comprendre, comme inversement, l'auteur se substitue au lecteur pour forcer une lecture profonde, et dans sa poétique pour s'assurer qu'il sera compris. Toutes ces citations sur Valéry lecteur superficiel, défaut qu'il partage avec le lecteur d'aujourd'hui (C1, 319) invitent pourtant à faire la différence entre ce qui est permis et même nécessaire au créateur et condamnable chez le lecteur, obligeant celui-ci à reconnaître et à ne pas outrepasser sa fonction. C'est ce genre de déclaration du Valéry technicien, où tout prétend se décider selon son analyse et contrôler une fin qui, bien que ne lui appartenant

pas, ne regarde pas aux moyens pour se l'approprier, qui rentre dans le cadre de "l'imposture testienne" et du terrorisme langagier dont nous parle Jean-Pierre Chopin dans la première partie de son livre (note 45). Lorsque d'autres explications, comme celle de l'obscurité involontaire par raison de difficulté, viennent contredire le désir de maîtrise totale, leur effet cumulé est de nous contraindre davantage à investir nos ressources au nom de cette difficulté, qui voulue ou non, reste l'obstacle que ne refusera pas une lecture sérieuse.

On distingue souvent deux époques auxquelles correspondraient assez bien les deux manières valéryennes: celle du "Système" qui commence en 1892, l'époque "pure et dure" de l'édification de soi et de la fermeture à l'autre; et celle qui s'ouvre avec l'importante expérience sentimentale qui suivit la publication des poèmes de *Charmes*. Ce sont ces deux périodes qu'analyse Jean-Pierre Chopin, et dans son chapitre intitulé "De l'autre côté du miroir," où il nous invite à voir le Valéry d'après 1922 entreprenant le voyage complet de "l'initié," il commence justement par une citation de Valéry invitant à la lecture inverse:

Voici un homme qui se présente à vous comme rationaliste, froid, méthodique, etc. Nous allons supposer qu'il est tout le contraire, et que ce qu'il paraît est l'effet de sa réaction contre ce qu'il est. (Œ I, 381; Chopin, 115)

Sans remettre en cause la succession de ces deux tendances dans la vie intellectuelle de Valéry, nous prendrons garde cependant de ne voir dans ses écrits que tantôt l'un, tantôt l'autre, de ce qui serait un "paraître" en opposition à un "être;" "être" qui se dit ici ne pouvoir être lu que dans cette contradiction. Mais que cette courte maxime de *Mélange*, où le tour impersonnel permet encore une fois de parler de soi et en même temps de généraliser sa propre expérience, soit un autre appel à lire ce qui n'apparaît pas dans l'écriture, voilà qui doit retenir le lecteur valéryen, car c'est là que ses qualités "d'exécutant" entrent en jeu et qu'il peut faire entendre cette "harmonique" du Moi du langage qui donne son "timbre" à l'écriture. Ce que Valéry nomme "être," avec toutes sortes de réservations sur le mot qu'il emploie cependant abondamment, ne le

remplaçant que de temps à autres par “ce que je suis” (le “ce qu’il est” de la citation), c’est plus particulièrement cela qu’il destine à une lecture autre, lui confiant quand même de retrouver, si possible, ce que les “Narcisse” cherchent dans la transparence et la poésie, car selon une définition des *Cahiers*, Narcisse est “celui qui *se* voit sans *se* reconnaître” (C2, 316). Et c’est bien parce que le Moi constitué ne peut atteindre cet autre de “moi” sans se perdre lui-même qu’est confié à autrui, au lecteur qu’il cherche à rendre à la fois semblable et différent de “moi-même,” une lecture qui tienne compte et qui ne tienne pas compte des recommandations de M.Teste.

Aurions-nous su le lire, sans l’aide des *Cahiers*, dans le contraste de l’Œuvre à ses différentes époques? Des excès d’analyse de *Monsieur Teste* --qui peuvent être attribués à la jeunesse de Valéry qui avait vingt-quatre ans-- aux excès orphiques de certains poèmes et des dialogues après 1921, il y a toujours le commun dénominateur de l’excès, traduisant ce désir de la limite qui s’exprime par tous les moyens à sa disposition. Mais il faut aussi se rappeler que dans le *Cycle Teste*, seule la *Soirée* est de 1895. Les autres fragments sont de 1924 et 1925, et l’édition Gallimard parue un an après la mort de Valéry (1945) comprenait cinq nouveaux textes, disant assez l’importance en tous temps de cette œuvre dans la pensée de son auteur[57] (Œ II, 1375-1376). L’aventure testienne est réellement un cycle, et *Mon Faust* fait une large place à la récurrence des idées importantes à Valéry, celle de la “supériorité” par exemple, dont les termes ne sont vraiment connus que de Teste lui-même, ou de Faust, puisqu’ils sont seuls pourvus d’assez de conscience et de génie pour pouvoir y prétendre, et que les autres personnages ne font que d’en accepter les signes. On n’a pas été sans remarquer les points communs entre Lust et Émilie Teste, deux personnages qui représentent une certaine idée de la femme, transparente, naïve, juste assez fine pour savoir qui domine et qui est dominé, comme l’écrit Madame Teste telle qu’elle se voit être vue par son mari. La différence

---

[57] Un cahier de 1941 porte le titre “Cahier de vacances à M. Edmond Teste.”

avec le “Je me voyais me voir” d’une Jeune Parque protagoniste, narrateur et alter-ego du poète, est à la fois celle de l’intelligence et de l’hyper-conscience, dont nous savons pourtant, avec l’auteur, qu’elle ne donne pas accès à son “propre inconnu” -- et que c’est à l’autre de voir jusqu’à “ma propre ignorance de moi-même.” Œ I, 97). Là serait la supercherie testienne-faustienne, de ne pas démentir, mais au contraire de continuer la fable du Moi unifié par la connaissance. Émilie Teste, c’est pourtant aussi bien Valéry, face à un lecteur capable ou de lecture testienne, ou simplement d’une lecture autre que la sienne:

[Émilie Teste]. Je suis vue et prévue, telle quelle, sans mystère, sans ombres, sans recours possible à mon propre inconnu, -- à ma propre ignorance de moi-même.” (Œ II, 32)[58]

Ce qu’il faut d’intelligence, de connaissance, et surtout de savoir lire et dire, et les ayant, ce qu’il faut d’abnégation dans l’amour pour parler comme Émilie Teste ou comme Lust, n’est jamais admis, encore que l’auteur leur en donne les moyens par nécessité d’être reconnu. Les similitudes entre cette image de la femme et celle du lecteur, lui aussi idéal, lui aussi vu et prévu dans son insuffisance, font que toutes les observations faites à Lust ou au sujet de Lust par Faust, l’interdiction de rire, la nécessité d’être tendre, l’ordre d’être transparente, la confiance nécessaire au travail en cours et l’encouragement au travail, le voyage qu’ils doivent entreprendre tous les deux, s’adressent en surcroît “Au Lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté” de la Préface, l’accent étant mis ici sur l’honnêteté. Personnage du Désir multiforme en qui on a déjà reconnu l’écriture et l’amour, Lust se complique de ce désir de lecture, d’une certaine lecture, qui est d’abord lecture d’un travail, demandant elle aussi du travail, mais aussi lecture du cœur. L’indignation de Faust envers les tentatives de Méphisto pour corrompre Lust (les perles; la révélation de son érotisme naissant) se déclare contre la lecture partielle et auto-

---

[58] Cf. Florence de Lussy, qui cite cet extrait de la *Lettre de Madame Émilie Teste* (Œ I, 147), ainsi que l’autre femme évanescente du poème *Intérieur*, “Le théâtre mental de ‘l’Honorable Myself’,” *Le cycle de ‘Mon Faust’*, 227.

gratifiante du Diable qui s'en tient à la perversion des instincts, et s'inquiète de son incidence sur le travail ("car il faut qu'elle travaille, Lust;" "C'est ignoble. Tu me dégoûtes! Tu l'écrases... Et nous devons travailler ensemble;" Œ II, 295; 308). Nous avons déjà remarqué que l'ambiguïté qui partage l'écriture entre les excès du Moi et le simple aveu de sa fragilité a sa contre-partie dans les demandes au lecteur et les demandes faites à Lust. Le problème d'un lecteur à la fois "lettré" et naïf (la "naïveté armée," citée au début) ne s'éclaire pas vraiment lorsqu'elle est transposée dans la première scène de *Lust* en: "Comprenez ce que je vous dis, et ne vous mêlez pas de comprendre ce que je vous dicte. C'est clair?," sinon globalement comme une commande de ne rien changer à l'écriture et de suivre les ordres de toutes sortes de la poétique de l'écriture- lecture (Œ II, 280). Pendant la séance d'écriture, les devoirs de Lust lui sont "dictés" en même temps que se fait le texte du Livre et de *Mon Faust*, et le texte devient, comme certaines poésies, une poétique en poème, ou même le poème de la poétique, mais d'une poétique qui aurait pris en charge tous les désirs. Et pourtant, même avec Lust dans sa position privilégiée de lecteur à la source de la création, entièrement soumise à l'autorité de Faust et de plus en plus sensible à l'amour qu'elle découvre, quelque chose risque d'échapper. L'urgence de Faust à lui faire dire finalement ce qui lui "vient à l'esprit"[59], ou "le reste réservé de votre pensée," et ce qu'elle "ne comprend pas" est faite d'une autre inquiétude que celle d'un manque de la lecture; il s'agit maintenant du danger de l'innocence:

Si vous ne comprenez pas, vous essaierez de comprendre; et c'est bien le pire. Qui sait ce que vous inventerez? Les innocents sont effrayants. (Œ II, 287)

Dans *Mon Faust*, c'est la peur de toute déviance de la lecture qui domine les premiers dialogues. Le Désir avait déjà perçu cette possibilité de l'errance dans les "jolies petites oreilles" de Lust: "Faites pour écouter sans comprendre et pour saisir ce qui ne se dit pas." (286). Ce que craint le Faust dominant de la maîtrise, d'être "saisi" dans ce qu'il

---

[59] "Oh... Des niaiseries. Naturellement. N'importe quoi. On ne peut pas être près de vous sans penser à bien des choses...," dit Lust (Œ II, 285).

ne dit pas, c'est son désir d'être ainsi lu par un lecteur très proche, pour qui la "densité" ou "l'obscurité" du style, incompris et donc inexistants, ne peuvent faire obstacle à la lecture directe par la transparence, qui est aussi la tendresse et la douceur dont il dit avoir besoin pour écrire[60]. C'est ce dilemme qui fait l'ouverture de *Mon Faust* comme œuvre déjà en progrès qui tient compte de sa lecture. En disant tout de lui-même, les aventures scabreuses, la recherche scientifique, les traités, les légendes, vérités et mensonges, il résoud le problème de 1927-1928 du "combien ce que l'on n'écrit pas est plus important," car tout est maintenant consigné dans l'écriture (C1, 631). Sous le couvert de l'ironie, c'est le désir testien généralisé de tout "voir" et "prévoir" qui refait surface, comme nous en assurent les nombreuses annotations "Teste/Faust" dans les *Cahiers* de cette époque. L'autre désir, celui d'être lu par une lecture inverse qui s'intéresserait non à "ce que je fais," mais à "ce que je suis" craint maintenant le leurre de la transparence ("vous inventerez," etc.). C'est sans doute pourquoi on trouve aussi à cette époque dans les *Cahiers*, quelques souvenirs d'enfance et de la jeunesse, des goûts et dégoûts particuliers, des images et des sons jamais oubliés, susceptibles d'aider à la compréhension de ce complexe Moi valéryen qui répugnait jusqu'alors à livrer ses secrets les plus intimes. Leur lecture permet d'affirmer que tout n'est pas pas imputable à l'ironie dans *Mon Faust*, sinon l'ironie envers soi-même qui finit par "brûle[r] tout ce que j'ai adoré, et adore[r] ce que j'ai brûlé" (288). L'exagération ironique, le mélange du vécu et de la fable libérant l'imaginaire jusque là tenu en bride, rendent possible ce retournement contre les édits de la pureté du Moi, et permettent la cohabitation paisible du "paraître" et de "l'être" en vue de l'unité qui se réalise Acte II par l'hymne au Vivre. Valéry regrettera par la suite cette entorse à la rigueur, et parlera, nous l'avons vu, de "reprendre" ses

---

[60] Cf. p. 281, à Méphisto: "Peux-tu concevoir que j'aie besoin d'un aimable dévouement auprès de moi, une présence douce et complaisante, et tout près d'être tendre? Et même... assez tendre. Oui, la tendresse, tout court." (Œ II, 293)

personnages, et de soumettre les derniers actes à "l'analyse complète à ma façon" (C2, 1345; C2, 556).

Cependant, toute la technique de la somme des pensées, même quand elle vise à libérer l'énergie créatrice de la répétition, a pour but ultime un après-Livre qui en aurait fini, non avec la pensée, mais avec les moyens habituels de la pensée, donc en particulier le langage, mais aussi avec l'immense édifice qu'elle s'est construit. S'amenuisant vers l'échange sans échange du dialogue avec Lust de la scène 5 du II ("l'instant faustien"), *Lust* se dirige vers cette perception directe de l'Autre ou du "Même qui n'est pas le Même" qu'avait occulté le langage. C'est bien d'une écriture expérimentale qu'il s'agit, poétique et "transgressive" ainsi que le dit Robert Pickering, mais cet accès à l'être par un "certain sublime de l'amour"[61], est encore plus compliqué qu'il n'y paraît, car avec eux et au-delà, c'est la coïncidence de l'être retrouvé par l'amour avec le Moi invariant et le Moi de maîtrise qui est voulue. La tendance à totalement se représenter est déjà marquée dans les *Cahiers*: "Ma méthode, c'est moi. Mais moi récapitulé, reconnu;" ou dans une autre note sur le Narcisse, elle aussi de 1931: "Je ne suis pas ce/ celui/ que je suis. Non sum qui sum. Ou: Moi est une propriété de ce que je suis" qui rassemble immédiatement dans le couple acte-phénomène le Moi qui se voit divisé. Ce que peuvent ces analyses, qui se fient à leur modèle thermo-dynamique, la mystique de l'Amour doit aussi le réaliser comme l'indiquent quelques fragments des actes manquants, où l'intelligence et la pensée sont jugées indispensables à l'harmonie des êtres:

Faust. Nous serions comme des dieux, des *harmoniques intelligentes* en correspondance directe, des vies sensitives dont l'accord sonnerait comme pensée, idée.
Sommet de la *Poésie* qui est après tout communion. (C2, 542)

Bien qu'il soit beaucoup question de la mort dans *Mon Faust*, avec ce Faust qui veut en "finir" dans *Lust*, et qui, "excédé d'être une créature" dans le *Solitaire*, choisit de s'arrêter là par un "non" ultime, c'est le Vivre et non la mort qui voudrait s'y célèbrer. La

---

[61] Robert Pickering, "On se parlerait sans paroles," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 131-139.

promesse de la Poésie, dont l'espérance ne se dit pleinement que dans les inédits, vient comme l'accomplissement retardé des désirs abolis au moment d'un Instant faustien qui voulait marquer les limites de la relation amoureuse. Mais il appartient comme lui à un "Aujourd'hui" qui définit maintenant le réel en termes de "vies sensitives," autre valeur (supérieure) déduite de la perception consciente des sens du vivant, le Voir, le Respirer et le Toucher, qui déjà révisaient ce moment célèbre[62] (Œ II, 322-323). Ceci est la marque d'une écriture qui ne s'arrête pas après la publication de *Mon Faust*, de même que les notes continuent dans les *Cahiers* à son sujet: la partie de bridge que sont l'écriture et sa lecture continue avec un auteur qui refuse finalement de "faire le mort" et de laisser jouer son lecteur sans lui. Sa longue lecture de lui-même, sa lecture passionnée du texte de Mallarmé, la pensée du *Faust* de Gœthe depuis la jeunesse comme d'un frère jumeau à corriger[63], l'autorisent assez à continuer de travailler à son "œuvre de lecture." C'est une fonction majeure de l'ironie de nous faire accepter ce Valéry autonome et omnipotent, jouant avec son désir de voir l'aboutissement de "l'analyse" et de la poétique, par ailleurs déjà si mêlés dans les poèmes de la conscience (cf. *Agathe*, la *Jeune Parque*). Avec un lecteur dont seule la présence serait nécessaire comme phénomène prévu de l'acte d'écriture, l'œuvre peut se faire avec la "sûreté" du travail scientifique[64], ou encore

---

[62] Hartmut Köhler apporte une importante correction au contresens qui a persévéré aux cours des générations, contresens qui inverse le sens de "l'instant faustien," comme d'un moment à fixer, alors qu'il est mis en dérision et dangereusement entré dans le pari du Faust de Gœthe: " Si jamais un jour j'en arrive à vouloir fixer tel instant vécu pour l'avoir trouvé beau, alors tu pourras venir me chercher" ("Werd' ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön!"). Valéry suit cette tradition erronée, n'ayant relu le *Faust* de Gœthe qu'en novembre 1940, après avoir écrit les deux tiers de ses pièces, et n'en remarquant que le manque de clarté du début. ("Hartmut Köhler, *Mon Faust* à la lumière de Wagner," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 212-213)

[63] La première mention du *Faust* semble dater de 1890. Valéry avait 19 ans et il y faisait une comparaison défavorable au *Faust* de Gœthe en faveur du Chevalier des Esseintes du *À Rebours* de Huysmans (Lettre citée par André Dabezies, "*Mon Faust* et la tradition du *Faust* allemand," *Le cycle de 'Mon Faust'*, 38).

[64] C'est la solution au problème de l'artiste que de remplacer un lecteur X par un phénomène prévu: "Ce qui distingue le plus le travail du savant de celui de l'artiste est la présence au

rejoindre idéalement, malgré les faiblesses reconnues du théâtre, un autre chef-d'œuvre, la "miraculeuse Suite en Ré majeur de Bach":

Exemple adorable. Action en soi, qui semble à l'infini de tout objet, pure de tout dessein, volonté isolée, acte pur; m'ignorant et m'éblouissant... tellement que *moi*, auditeur, qui, après tout, donne existence par mon ouïe et par mon être à ce phénomène, me sens être accidentel -- *Ma sensation pourrait... se passer de moi.* (C2, 955; 1929-1930)

Telle est donc la réponse au chef-d'œuvre quand il arrive: lui prêter de quoi lui permettre d'être encore une fois; se faire la salle de résonnance et oublier pour un instant les prétentions du Moi. *Mon Faust*, représentation fragmentaire du chef-d'œuvre qui aurait porté le nom d'un impossible "Faust III," en cherche la possibilité dans une poétique arrachée à la répétition, et son appel à la lecture n'est pour finir que la demande de ce qui lui est nécessaire, une réponse, un écho, comme le dit encore Maurice Blanchot:

C'est le mourir d'un livre en tous les livres qui est l'appel auquel il faut répondre: non pas en prenant seulement réflexion sur les circonstances d'une époque, sur la crise qui s'y annonce, sur le bouleversement qui s'y prépare, grandes choses, peu de choses, même si elles exigent tout de nous [...]. Réponse qui pourtant concerne le temps, un *autre* temps, un autre mode de temporalité qui ne nous laisse plus être tranquillement nos contemporains. Mais réponse nécessairement silencieuse, sans présomption, toujours déjà interceptée, privée de toute propriété et suffisance: tacite en ce qu'elle ne saurait être que l'écho d'une parole d'explosion. (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, 191)

Le livre ou poème en quête de temps, auquel aurait également convenu l'"Avant-propos d'*Analecta*: "En somme, je n'ai écrit tout ceci que pour le *différer*, pour que je n'y pense plus jusqu'à... la fois prochaine," est d'un auteur qui savait malgré tout, comme il le dit au sujet de son cours de Poétique, qu'il devenait "trop tard pour mieux faire" (Œ II,1609), et qu'il reviendrait maintenant à son lecteur d'ouvrir le temps du livre (Œ II, 700).

---

premier d'un critérium d'achèvement certain -- acte --> phénomène -- tandis que le second n'a qu'une probabilité de l'effet produit sur X. Donc plus X serait *connu* au sens du savant, plus le travail de l'artiste sera sûr et voisin de l'autre." (C2, 954; 1929)

CHAPITRE 3
LA RÉPÉTITION DE SOI: ÉCRIRE

"Je ne travaille qu'à différer: devenir différent"[1]

On a vu dans *Mon Faust,* et dans le personnage qui prend à son compte l'obsession valéryenne du "RE" et de la "cyclose," une illustration de la hantise de la répétition se retournant contre l'auteur, qui "ne peut faire qu'il ne redise ce qu'il a déjà dit"[2]. Indéniable quant à la contrainte répétitive, cette formulation ne tient pas compte de la revendication de maîtrise de l'auteur, car l'auto-citation n'est pas accidentelle dans *Mon Faust*, pas plus qu'elle ne l'est dans les sommes et les "Mémoires de Moi" qui s'ajoutent aux *Cahiers* dans ces années 1940. C'est le plaisir toujours neuf de se dire qui n'est jamais exempt de la redite, et ce qui étonne c'est que Valéry, toujours si prompt à relever ses points forts et ses faiblesses, questionne si peu la répétition de soi qu'il ait jugé nécessaire d'en consigner le procédé dans une œuvre. Si, comme l'a encore suggéré Florence de Lussy, *Mon Faust* s'est substitué à une publication impraticable des *Cahiers*, l'hypothèse d'un Valéry victime de la redite involontaire tombe d'elle-même, car en 1940 le scriptor des *Cahiers* se montre très conscient de ce qui se répète "sur les mêmes notes depuis cinquante ans" dans ses "gammes" du matin (C1, 13). Un an plus tôt c'était: "Je ne fais en somme que redessiner ce que j'ai pensé de première intention. Et ces cahiers sont des calques successifs" (12). Le caractère provisoire, non littéraire et exclusivement personnel de ces exercices quotidiens, ne paraît pas faire obstacle à la publication dans la

---

[1] C1, 42; 1907-1908.

[2] Florence de Lussy, "Le théâtre mental de 'l'Honorable Myself'", *Le Cycle de 'Mon Faust'*, 229.

mesure où dès 1897, Valéry considère que leur ensemble pourrait constituer un "roman" et une "théorie de soi-même" (5). Publiés, ces fragments, qui plus que toute autre écriture, représentent le "désir d'être *avec moi* et comme d'être *moi*," pourraient être l'objet d'une lecture d'ensemble qui révélerait ce qui a échappé à l'écriture fragmentaire (12). Aussi dans la note citée ci-dessous, est-ce à une "formation" faite des fragments tels quels, donc à la répétition de soi dans une forme indéterminée et au travail de la lecture, que se confie l'espoir de faire apparaître ce "quelque chose" qui manque à l'écriture, voire "autre chose" qui contenterait le désir d'unité:

> Si je prends des fragments dans ces cahiers et que les mettant à la suite avec [...][3] je les publie, l'ensemble fera quelque chose. Le lecteur -- et même moi-même -- en formera une *unité*.
> Et cette formation sera, fera, autre chose -- imprévue de moi jusque là, dans un esprit ou le mien. (C1, 10-11; 1935)

Valéry l'a dit dans ses notes de poétique: l'écriture ne devient œuvre que par une lecture (cf. C2, 1167). Mais le statut du lecteur se trouve dans cette note moins assuré que le statut des *Cahiers*, puisqu'aussi bien son rôle semble pouvoir être tenu par le "moi-même" de l'écriture, lisant le miracle de la somme du Moi. *Mon Faust* en tant qu'œuvre-somme en reprend bien l'idée, y compris l'alternance de l'ouverture et de la fermeture à l'autre, mimée dans la curieuse relation Faust-Lust de la première pièce, et dans la seconde, dans le rapport non-rapport de moi-l'Esprit avec le Moi Pur. L'œuvre de la lecture que nous avons étudiée dans notre second chapitre se trouve donc compromise quand il s'agit des *Cahiers* ou d'un *Mon Faust* qui en serait la représentation. En conséquence, l'étude que nous nous proposons ici, est celle du concept d'une écriture entendue comme la répétition volontaire de soi, ainsi que le mouvement de redoublement qui ramène vers soi et vers l'écriture ce qui dans la poétique se destinait à une lecture autre. En relation avec le traitement de l'autre, nous examinerons la méthode de lecture "contestataire" de l'œuvre d'autrui, par laquelle Valéry assure l'écriture de sa différence.

---

[3] Mot manquant

L'examen de ce qui tantôt apparaît comme réflexe imparable, tantôt comme technique indispensable et préméditée, ramène à l'autre face de l'obsession valéryenne de la répétition, au désir, entre pouvoir et faiblesse, d'une saisie de l'inconnaissable de soi.

Les problèmes de l'écriture-somme d'un Moi qui veut se donner les moyens de traquer cette "autre chose," font finalement assez peu de place à l'expression de l'obsession du cycle dans le nouveau *Faust*. Comme œuvre totale et dernière, et reprise du *Faust* de Gœthe, elle s'expose comme réécriture, antithèse, et même négation de l'œuvre précédente. C'est une redéfinition du destin faustien, qui posant au départ l'inutilité de la survie, la prononce contraire à la connaissance et à une autre idée de la vie qu'il s'agit en fait de représenter, en demandant à la représentation de faire apparaître ce qui manque encore à la connaissance:

Puis, toujours entraîné par ma fatalité, je revins dans le temps... Je vins revivre. Je revis. Je vis, je vois, je connais, si c'est vivre, voir et connaître que de revivre, de revoir et de reconnaître." (Œ II, 312).

Le Faust de Valéry, comme il le souligne lui-même après la publication d'un *Mon Faust* inachevé, "ne veut à aucun prix ni survivre ni revivre," et dès le début de *Lust*, il "sait," à l'inverse du Faust de Gœthe, que l'édification de soi contre la mort ne passe pas par un pacte diabolique avec la répétition qui déjà mécanise le vivant, mais ne s'obtient que dans un refus réitéré par la répétition de soi (C1, 1459). Le problème du Faust valéryen n'est pas de se trouver en face d'une durée presque infinie de vie, mais au contraire celui d'un personnage en train d'en finir. D'ailleurs et ironiquement, Méphisto lui confirme l'absence de temps, "tu n'es plus une opération pour moi; nos comptes sont réglés"[4], de même qu'une note de 1940 réaffirme dans les *Cahiers* le désir personnel d'une saisie de soi qui signifierait mort et Vie, accès à l'Être:."En somme -- Je cherchais à me posséder -- Et voilà mon mythe -- -- à me posséder... pour me détruire -- *je veux dire*

---

[4] Et aussi: "Achève... Et prends mes cornes, après un tel affront... D'ailleurs, tu recevras bientôt les tiennes propres, mon Professeur..". (Œ II, 302)

pour être une fois pour toutes --" (Œ II, 294; C1, 183). C'est pourquoi la lecture du Désir dans *Mon Faust* ne s'arrête pas à la seule pièce de *Lust*[5], mais doit se poursuivre dans la seconde pièce du *Solitaire*, écrite presque simultanément pour confirmer ce besoin d'en finir qui accompagne l'écriture de la première pièce, et encore au-delà de la mort de Faust, dans les manuscrits inédits qui essaient de rattraper ce qui manque à l'œuvre et à l'Être, lorsque l'Autre de l'amour en a été exclu, qu'il s'appelle Lust ou "ma" personne et "mon" esprit.

Parallèlement, le texte de *Mon Faust*, construit à partir d'un savoir qui répond à une demande reconnue, mais incertaine de son mode d'accomplissement, cherche encore l'emploi de ce savoir comme alternative à la ruine de la culture et de la tradition européennes, confirmée par la répétition de la catastrophe en 1940. La question reste posée dans les notes intitulées "Lust IV" (l'acte manquant), sous la forme d'un "que faire de la *supériorité* déjà acquise?," sachant qu'elle propose de l'Homme une idée objective et mystique, en contradiction à la fois avec les croyances anciennes et un matérialisme scientifique: "Que faire... de l'Homme? Peut-on se faire de l'Homme une nouvelle idée? Peut-on créer un nouveau but, un nouveau désir?" (C1, 304-5; 1942). Ainsi, la répétition de soi dans les *Cahiers* et dans *Mon Faust* que nous pouvons lire comme une impossibilité de maîtrise et la marque de la répétition elle-même, la méthode de l'auto-citation érigée en écriture la présente, non seulement comme le moyen propre de la connaissance de soi, mais encore d'une "supériorité" qui est l'avenir de l'Homme.

En 1941, une autre inscription relative au *Faust*, fait clairement apparaître le nœud inextricable qui maintient ensemble le refus de la répétition anonyme avec la notion de la supériorité d'un savoir qui n'est pas une explication, mais essentiellement une reconnaissance, un système de notation et une topologie, qui dans la volonté de "pousser la *fonction du Moi* à l'extrême," se doit de repousser l'Autre et les autres, y compris les

[5] Voir Serge Bourjea, "Paradise Lust", *Le Cycle de 'Mon Faust'*, 101-119.

insuffisances de soi qui prennent le visage de l'adversaire (cf. C1, 847). C'est cette nécessité qui a commandé de rechercher et de construire avec ce que l'on a et contre cela même, une différence "volontaire" qui permette de se soustraire au déjà dit, au déjà fait, et qui pendant la Première Guerre avait déjà dirigé l'écriture de la *Jeune Parque*[6]. Au sujet de ce poème dont il a reconnu la valeur séminale, Valéry ne s'est pas lassé de souligner qu'il était l'œuvre de la contrainte, "œuvre seulement de volonté," "œuvre que m'avait assignée ma volonté" (Œ II, 1631; 1621). Cette longue rêverie de la "conscience consciente," où travail, contrainte et connaissance de soi sont les figures de "ma" différence, sert en quelque sorte de caution à une lecture à sens unique de la répétition, celle de soi étant supposée délivrer, à la longue ou par une lecture-somme, la différence essentielle contre la répétition mortelle (1636):

Faust III. J'ai cherché à être le plus différent possible des autres -- car *autres*, ce sont des types d'êtres supposés connus -- bien déterminés, et donc *finis*, et donc, qu'il ne faut répéter. Il faut s'en distinguer à tout prix pour ne pas se sentir soi-même une redite inutile, un simple *Un-de-plus*, par l'existence duquel rien n'est acquis; rien n'est accru qu'un nombre. C'est là l'horreur d'être un homme. (C1, 192)

Valéry avait soixante-dix ans quand il a écrit cette reformulation de son devoir envers lui-même comme nécessité de se distinguer des autres. En regard de l'intertextualité massive de son *Faust*, cette déclaration fait problème puisqu'il y choisit, comme contradictoirement, de se redire dans ce qui s'est déjà dit ou déjà fait. Mais, en tant que réécriture d'une œuvre connue, ce qui se propose dans un cadre emprunté agrémenté de quelques citations scolaires, c'est précisément "sa" différence, dont la nouveauté de la "psychologie" valéryenne par rapport à un passé romantique et pré-scientifique. Plusieurs notes, qui envisagent *a posteriori* d'accuser le côté scientifique du personnage de Faust, ainsi que l'insistance de Valéry à marquer les différences d'époque

---

[6] Cf. la lettre de Valéry à Albert Mockel de 1917: "Quant à l'obscurité, mon cher ami, comment n'y serait-elle pas? -- Vous avez très bien vu que ce n'était pas l'obscurité mallarméenne. Celle-ci tient à un certain système. La mienne résulte de l'impuissance de l'auteur. -- Le sujet vague de l'œuvre est la Conscience de soi-même [...]." (Œ I, 1630)

et de vues qui le séparent de Gœthe, vont dans le sens de cette lecture qui ne s'impose pas tout de suite, compte tenu précisément de la discrétion du proprement scientifique dans ces deux pièces, compte tenu aussi des réalisations qui s'y proposent: le Livre mystique et la définition du réel par la sensation[7].

Pour le lecteur qui suit l'intention d'un accomplissement qui ne peut advenir que par un dépassement d'un système de connaissance effectivement minimisé dans *Mon Faust*, il est aisé d'assumer que cette œuvre tardive a également dépassé le principe du refus sur lequel s'est édifié le Moi valéryen. En témoignent le mélange voulu des styles et des "voix", ainsi que ce qui se rappelle dans *Lust* dans les domaines de la sensibilité et de l'esprit, et qui, comme comme propriétés du corps, appartiennent à l'humain. Mais la note de 1941 réaffirme ce que la notion d'un Moi surhumain suppose, son impossibilité de se maintenir sans nier la personne où n'apparaît que le prévisible et l'inutile de la répétition anonyme. Dans l'hyper-simplification de la lecture des autres où le mot "autres" porte seul la malédiction de l'Absurde, un moi antérieur ou naturel n'est pas exclu, c'est même contre cette communauté de "l'horreur" que le mythe du Moi et de ses possibles creuse son écart "volontaire." L'idée salvatrice d'une supériorité que donnerait la conscience du Dehors et de la mort répétitive comme d'une différence, se surimpose à un phénomène d'époque que Hartmut Köhler a bien dégagé, du *Tristan et Yseult* de Wagner au *Tristan* de Thomas Mann, autour de cette petite phrase du livret wagnérien: "Seul, je suis, moi, le monde"[8]. Aussi bien est-ce contre toute idée d'une supériorité qui

---

[7] Dans les limites de ce théâtre, il manque sans doute, pour que ces réalisations soient prises au sérieux, les diverses inscriptions des *Cahiers* et nombre d'œuvres, grâce auxquelles on comprendrait que le Livre de Mallarmé ne se réalise plus selon une "algèbre" du seul langage, mais de tout le Moi qui est aussi origine du langage. De même que les concepts vagues auxquels un langage "fiduciaire" a accordé une valeur absolue (le Voir, le Vivre de *Mon Faust*, mais aussi l'effet de l'Art, du génie, ainsi que les réalités transcendantales, l'idée-Dieu) ont leur origine dans une sensation, qui place elle aussi l'origine dans un corps et le pouvoir de ce corps à se savoir origine et source du réel. (cf. par exemple, C1, 644; 743; 746, ainsi que "le système de ma philosophie fondé sur le seul individu"; 812).

[8] "selbst dann / bin ich die Welt", in Hartmut Köhler, "*Mon Faust* à la lumière de Wagner: Tristan et le 'Duo du Moi'", *Le cycle de 'Mon Faust'*, 216.

viendrait de ce qui ne peut jamais être connaissance, mais reconnaissance, que tentent de nous prévenir Maurice Blanchot et sa "communauté inavouable." Valéry a dû soutenir "jusqu'au bout" son expérience de l'absurde et son désir d'en sortir, se refusant de reconnaître, jusqu'à ce qu'il soit presque trop tard, ce que nous dit Blanchot: il n'y a pas d'"arrangement" avec l'absurde. Le "mythe" du Moi, comme l'idée du Sisyphe "heureux" d'Albert Camus, appartiennent tous deux à la tentative inutile de se faire "une clé du fait qu'il n'y a pas de clé"[9] (*Faux pas,* 66). La difficulté pour Valéry de supprimer, si tard dans sa vie, la clé de voûte de son système de pensée, ne l'empêche pourtant pas d'essayer dans le *Solitaire*, le modèle alternatif (et finalement contradictoire) des "harmoniques." Mais c'est hors du théâtre où s'expose la contradiction de son désir et de son refus de l'autre, et dans l'écriture de ses toutes dernières notes "de moi à moi" dans les *Cahiers*, qu'il se décide contre la haine révisionniste et séparatrice, pour l'amour dans la faiblesse de l'origine, c'est-à-dire contre un Moi-obstacle, qui en le niant lui avait quand même indiqué le lieu de sa recherche.

L'idée de sa différence est en fait le seul moyen du Moi dans sa bataille contre la mort répétitive, et elle se nourrit de la connaissance que celle-ci a partie liée avec la vie "commune." L'espoir ténu mais tenace d'une vie autre qui ne se gagnerait que par le dédain et l'abolition de la première, récupère de la croyance chrétienne ce qui lui convient. Comme le Livre de Faust qui s'offre "corps vivant de celui parle" à la lecture (Œ II, 298), certains manuscrits inédits du quatrième acte de *Lust*, permettent à Lust de distinguer à l'état d'"indice" ou d'"image," une communion d'ordre divin. Mais même au seuil de la Vie, l'auteur ne peut s'empêcher d'encore se retourner vers le "commun de la vie", ne pouvant l'imaginer que comme "différence vivante":

---

[9] "L'homme qui a analysé l'étrangeté de sa condition, qui en a distingué le mécanisme et qui y souscrit avec franchise et lucidité, devient, s'il en tire une règle de vie, un menteur et un aveugle; il se sauve avec ce qui le perd; il se fait une clé du fait qu'il n'y a pas de clé; il maintient hors des terribles prises de l'absurde l'absurde lui-même." (*Faux pas,* 70)

Ô mon maître, dit Lust, [...] ne comprends-tu pas que deux êtres d'égal dégoût, dédain, détachement de tout ce qui refait les mêmes gestes [...], deux êtres qui se rencontrent, se devinent, abolissent d'un regard tout ce commun de la vie, ne trouvent dans leur étreinte que l'indice d'une approche infiniment plus intime, une image d'un échange suprême et se font je ne sais quel foyer de différence vivante, sur la limite même qui sépare l'être de l'être...[10]

Cette Lust qui n'était que présence dans tout ce qui se donne comme œuvre dans la pièce, parle maintenant comme Faust-Valéry. Autre et même, elle a parfois dans les fragments les qualités requises, comme ici, pour lire et déclarer enfin la parenté du "vivant", espoir de l'écriture symboliste, et de la "différence" qui s'exerce à tous les niveaux de la perception de soi et de l'autre. Le besoin d'êre reconnu, aimé dans sa singularité, ne se contente plus à cette époque tardive du Duo wagnérien du Moi qui, au moment de l'Hymne du Vivre (II, 5), réalisait le seul Faust, pendant que Lust lisait et parlait séparément les signes de ce qu'elle ne comprenait pas. Dans le *Faust* publié, l'instant de triomphe du seul[11] se divisait de nouveau à l'instant suivant, répétant l'échec du seul à assurer son unité. De lecteur aléatoire, Lust est finalement reconnue comme la destinataire incontournable de cette écriture fragmentaire de soi pour soi, mais sa promotion ne peut se faire que par la perte de sa propre différence, alors que dans la pièce, Faust savait pourtant que c'est par cette seule différence qu'avait pu se réaliser son instant de plénitude:

Lust: Est-ce que vous savez vous-même, tout savant que vous êtes, pourquoi vous m'avez dit TU, tout à l'heure? Cela se fait tout seul, comme tout ce qui est très important. [Elle retire sa main]

Faust: Cela est donc né de vous et de moi, et non de vous ou de moi. Votre main et ce mot, cela forme quelque chose, une sorte d'être. Nous n'en savons pas plus que ceux qui font un enfant n'en savent sur celui qu'ils font. (Œ II, 324-325)

---

[10] Hartmut Köhler, "*Mon Faust* à la lumière de Wagner", 218.

[11] "Enfin ce que je fus a fini par construire ce que je suis." et "Si la connaissance est ce qu'il faut produire par l'esprit pour que SOIT ce qui EST, te voici, FAUST, connaissance pleine et pure, plénitude, accomplissement." (Œ II, 321-322)

Pourtant Faust tient à conserver la hiérarchie des différents rôles, à reprendre très vite le travail de la dictée, pour réaliser tout seul son œuvre et sa propre mort, le Livre ne devant lui permettre que de “me débarrasser tout à fait de moi-même” et de “finir léger,” tel qu’il se présente à son Moi-Pur qui se charge de l’exécution dans le *Solitaire* (Œ I, 298). La séparation du mortel et du vivant, qui dans la poésie valéryenne se fait sous forme de fumée ou de colombe (*Le Cimetière marin*; *Sémiramis*), et dans le *Faust* de Gœthe avec l’apparition des anges, assume dans le *Solitaire* cette nouvelle représentation d’un face à face avec soi-même--où il est important de noter que les deux “moi” séparés de Faust, ainsi que le Narcisse à la fontaine, ne se reconnaissent pas. C’est Lust oubliée, qui se rappelle à l’écriture dans les inédits, congédiée par la différence même qui, dans la première pièce, utilise tous les moyens du dialogue pour établir la supériorité de Faust et le distinguer des autres, de Gœthe et de Baudelaire, à peine cités, du Disciple et de Lust, aspects d’un “moi” antécédent et inférieur. C’est comme œuvre du Moi que l’on peut dire de ces pièces inachevées qu’elles sont complètes et finies. Tout ce qui s’est laissé nommer et supposer dans cette écriture détournée par un Moi de maîtrise qui abandonne tout pour finir à un Moi-Antégo, ennemi de l’esprit parce qu’il a trop d’esprit, surhumain qui ne se laisse voir que dans l’inhumain de la folie et du meurtre, est représenté dans le “MANQUE” majuscule en guise de fin dans l’édition courante, et par un Valéry qui continue de travailler à un autre accomplissement.

La perte de l’Autre

La nécessité de lire ailleurs qu’en soi les termes d’une vie compatible avec le niveau de conscience et d’intelligence que se reconnaît l’homme d’aujourd’hui, peut se lire dans *Lust* dans le thème du voyage indispensable à l’écriture du Livre, et la boutade de Faust au Disciple, “Où est ce bout du monde? Je voudrais bien faire un voyage qui m’assurât, moi aussi, de mon existence.” La sortie cependant est brève, et au conditionnel comme tout se qui rapporte au voyage, puisque Faust ajoute immédiatement que ses

autres voyages, et les "diverses choses" qu'ils lui ont apprises, ne contenaient "rien sur moi-même que je n'eusse trouvé d'abord dans ma chambre ou dans ce jardin" (Œ II, 309). Vanité de toute tentative d'ouverture en effet, si elle doit se faire depuis une politique inchangée du Moi super-conscient dont la garantie est l'inutilité des "autres." Faust se refuse ainsi, dans le temps même où il se la propose, la possibilité d'une autre lecture de son manque d'existence, ne voyageant que pour confirmer (cf, le voyage projeté avec le Diable et Lust), non pour se retrouver aux antipodes de son auto-analyse. Le rôle qu'attribue Valéry à la conscience dans l'échange Corps-Esprit-Monde reste l'élément le plus déterminant de toute relation, et c'est définitivement à la sensibilité de porter tout le poids du réel[12]. Le Moi déclaré Invariant, sélectionne dans l'insignifiant général ce qui redouble la fermeture et le rassure sur l'étanchéité du "Système"; et les commentaires de cette époque sur la lecture, montrent bien qu'avant d'être un problème d'écriture, le Moi valéryen est d'abord l'affaire d'une lecture qui ne peut changer sans tout remettre en question: "je n'aime entre les livres (et en général, les œuvres) que ceux qui m'excitent à être *plus moi*" (C1, 204; 1942). C'est sans doute pourquoi, et quand même, d'autres demandes se faisant tout aussi exigeantes, Faust aura "besoin" pour écrire le Livre de la compagnie de Lust, en sa fonction de copiste, mais aussi pour la "tendresse"; comme il aura besoin du Diable en dehors des questions de style qui sont sa spécialité, pour "voir" ses "réactions" face à un monde reconnu désastreux, et résultat de l'objectivité scientifique dont se réclame la "méthode" valéryenne (Œ II, 293; 301).

Ces réalisations partielles de la nécessité des autres, ou de certains autres, ont cet avantage qu'elles ne remettent pas en question la structure du "Système." Elles demandent au contraire qu'il révèle ce qu'il a su préserver et qui a été perdu par la

---

[12] "*Mémoires d'un esprit* --
Ne pas oublier cette *sensibilité intellectuelle*.
Mon point *capital*
Divinisation du possible psychique.
Reconnaissance du réel psychique." (C1, 131; 1932)

science moderne, le poétique et/ou le spirituel, ainsi que tout ce qui se cachait sous le nom d'"implexes" et qui va maintenant se rassembler dans la vaste catégorie des "harmoniques," avec bon nombre de ce qui autrefois s'appelait "propriété" de la mécanique vivante (comme la conscience ou le Moi). La place faite à l'imaginaire dans *Mon Faust*, mais sous la forme que lui a donnée la culture moderne occidentale (le Diable, les Fées, le Solitaire nietzschéen sur sa montagne), est une des surprises qui attendait le lecteur, plus habitué au dialogue valéryen qui se surimpose librement à quelque mythe grec[13]. Plus conformes au personnage moderne de Faust, ces emprunts rejoignent d'autres appropriations évidentes, sous forme de citations éparses et reconnaissables, qui sont autant de moyens de démystifier la littérature. L'écriture s'y définit comme un travail, d'où n'est pas exclue une certaine idée du génie, en insistant sur la distance qui sépare celui qui dicte de la graphie, de l'écriture dans sa plus simple expression. Cette fonction de la dictée est assez importante pour que Faust y insiste, en disant au Disciple auquel il a fait le "petit présent" de quatre mots qu'il refuse d'écrire ("Prenez garde à l'Amour"): "Je n'écris plus jamais. Je dicte. Rien que savoir signer mon nom de ma main m'a coûté assez cher, dans le temps jadis, au temps de ma vieillesse" (Œ II, 314). De même que l'écriture du désir dans sa relation avec la tendresse se définit contre l'amour commun, elle tient à se démarquer d'une écriture naïve qui signifierait la perte de soi dans la littérature anonyme.

L'accent qui est mis sur cette capacité de distinguer par la lecture appropriée, ce qui est de soi et ce qui est des autres, fait que des dilemmes importants, comme l'amour et le langage, présentent dans *Mon Faust* un essai de résolution qui accomode les

---

[13] C'est encore une des contradictions de *Mon Faust*, d'avoir tant à dire, alors que dans le personnage de Lust,"la Demoiselle de Cristal", se rassemble et se dit tout le désir de n'avoir à faire qu'à la transparence telle qu'on la lit dans les mythes grecs: "Les mythes grecs ne disent, en général, rien, séducteurs par un savoir caché d'oracle qui appelle le jeu infini de deviner. Ce que nous appelons sens, voire signe, leur est étranger: ils font signe, sans signifier, montrant, dérobant, toujours limpides, disant le mystère transparent, le mystère de la transparence." (Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, 194)

exigences du Moi et le besoin de l'autre, tout en se conservant, car l'effort n'inclut pas les besoins de cet autre. On a noté comment après 1920, le système insulaire et hautement défensif de Valéry s'était ouvert à l'autre, mais dans les années 1940, il devient de plus en plus clair que rien n'est possible si "Autrui" ne fait pas le pas pour le rejoindre à la hauteur de son désir[14], "pour aller au bout des puissances du seul -- à deux. *Reconstituer l'amour dans l'au-delà des états connus et prévus*" (C1, 202; 1942). Entreprise difficile, qui ne veut/peut changer la lecture d'incompatibilité entre "moi" et "l'autre" sans mettre en doute de la notion même du Moi, elle s'est le plus souvent traduite dans le passé par un durcissement et une méfiance renouvelée d'autrui et du langage:

Il faut être parfait -- Il n'y a pas à hésiter.
Parfait -- c'est-à-dire Avoir de soi et d'autrui une idée "exacte."
Ne jamais donner valeur ou puissance d'idole à ce qui n'est pas la partie inconnaissable de soi-même.
Se garder des illusions optiques que produit l'autrui par le fait seul qu'il est autrui. Et le langage, qui est le moyen le plus fort de l'Autrui, -- logé en nous-mêmes. (C1, 362; 1931)

Aussi dans certaines de ces tentatives de résolution post-fautiennes, est-ce bien l'idole personnelle, "la partie inconnaissable de soi-même" qu'il s'agit de conquérir *via* l'amour, le projet offrant l'extrême avantage par sa nature "inconnaissable," de se situer hors de la connaissance et hors du langage, comme dans le petit poème des *Cahiers* qui désigne peut-être en quatre lignes le lieu invisible de la tendresse et ce "quelque chose de plus" qui naît de l'amour et que recherche toute création:

On se parlerait sans paroles. La nuit pourrait venir
Il y aurait quelque chose de plus --
dans ce qui n'est pas visible.
(On serait bien autre chose "qu'heureux")[15]

---

[14] "Idoles -- Évaluations exagérées.
Chez quelques uns -- chez Mallarmé, chez moi -- nous avons peut-être placé trop haut et trop loin, -- le but, le modèle, -- l'étalon-or.
Ceci se voit aussi dans l'amour -- Donner un prix *infini*." (C1, 363; 1933).

[15] Cité par Robert Pickering, "On se parlerait sans paroles": texture de l'écriture dans *Mon Faust*", *Le cycle de 'Mon Faust'*, 121.

L'absence du langage n'y signifierait pas toutefois la fin de l'intelligence, et en 1941 Valéry parle d'un accord "des vies sensitives" qui "sonnerait comme pensée, idée," réaffirmant ce qu'il disait six ans plus tôt dans la rubrique "Éros," mais sous le titre "Ego": "Je ne puis aimer profondément qu'une intelligence" (C2, 542; 525). Malgré les contradictions inévitables à cette conciliation des inconciliables, les *Cahiers* des dernières années montrent la persistance du projet de rester à la fois ce "Moi" qu'a construit le langage et de retrouver le "moi" sans paroles qui l'a précédé, sans donner signe d'en reconnaître l'impossibilité, mais au contraire s'impatientant de n'être pas compris ("Il suffit, pour me comprendre"):

L'expérience m'a montré que ce que j'ai le plus désiré ne se trouve pas dans l'autrui -- et ne peut trouver l'*autre* capable de tenter sans réserve l'essai d'aller jusqu'au bout dans la volonté de... *porter l'amour où il n'a jamais été*. (C2, 556; 1945)

Ce dilemme est celui de *Mon Faust*, mais l'humour et la légèreté des dialogues masquent quelque peu l'obsession de se réaliser à la fois dans tous les possibles, et c'est dans les notes et les inédits des actes manquants où alternent la continuité du refus et du besoin de l'autre que se représente le mieux cet autre refus, celui de la perte[16], comme condition de la réalisation du Moi total. Le seul sacrifice auquel Valéry consente est celui du langage. Toutefois, l'autre en dehors du langage, qui est amour et sensibilité, est aussi intelligence et connaissance.

L'ironie, qui dans *Lust* vise à déconstruire les propositions de Faust, a donc assez peu de chances d'entamer sa manière péremptoire ou ses affirmations axiomatiques, puisqu'elle vient de personnages qui sont autant de représentations de l'autre, et d'autant plus que chacun d'eux est encore cet autre moi dont Faust se démarque[17]. Dans cette fonction, l'ironie permet au contraire aux notes fragmentaires des *Cahiers* de s'ériger en

---

[16] Ô *Vie*, chose sans valeur -- et ton ombre, le *Temps*!
Tous deux, c'est l'idée affreuse de *perte* qui vous "imprègne" -- (chose étrange à dire) et qui vous donne cette grande apparence de puissance.
(*Amour*, *Esprit* -- les deux formes de la lutte désespérée contre la *Loi de perte*) (C1, 210; 1943)

[17] "Je suis mon seul modèle. Car Lust et Faust sont *moi* -- et rien que moi." (C2, 554)

savoir absolu[18], et de s'imposer par le seul génie de Faust et l'admiration inconditionnelle de Lust et du Disciple, avatars d'un moi antécédent. Le fait que Valéry y déclare une nouvelle poétique[19] où "moi-l'esprit" admettrait sa relation avec "moi-la personne," devrait se lire non seulement dans cet étrange et peu convaincant mélange du "personnel" et du "scientifique" de sa "dictée," imitation de la "sincérité" qu'il reproche tant à Gide dans les années du *Faust*, mais encore dans sa relation familière aux autres personnages, que tout son effort d'intégration ne peut imaginer que dans leur simplicité limitée. Rappelons ici la métamorphose intellectuelle qu'opère l'amour sur la Lust naïve du début de la pièce, afin de rendre possibles les inédits sur l'amour sublime. Quant aux aveux ou inventions de vie amoureuse assez libre introduits dans la dictée, ils ne peuvent que suggérer de rechercher dans toute lecture "sérieuse" les "circonstances" de l'œuvre, point important que souligne la poétique des *Cahiers* ("Nous ne sommes que ce que les événements tirent de nous"; C2, 1037). Car en 1940, à Dinard où il écrit *Mon Faust*, Valéry tient à remarquer comme il l'avait fait pour la *Jeune Parque*, que ses œuvres "personnelles" ne révèlent en rien l'état d'angoisse dans lequel il les écrit, et donc encore une fois, que c'est "contre" les circonstances qui l'ont provoquée que se fait l'écriture (Œ I, 1637-1638; C2, 535).

La démise de Faust a bien lieu, mais c'est par la violence et dans l'autre pièce du *Solitaire*, où le Faust représentant de "moi-l'esprit" se met à ressembler à tout le monde, confirmant le maintient de la hiérarchie habituelle des "moi." Si *Mon Faust* est bien l'allégorie du Moi dans ses différents aspects, on peut admettre que le Faust mourant, qui

---

[18] Cf. Maurice Blanchot: "[..] l'imposture du Système -- le Système élevé par l'ironie à un absolu d'absolu -- est une façon pour le Système de s'imposer encore par le discrédit dont le crédite l'exigence fragmentaire" (*L'écriture du désastre*, 100)

[19] [Faust]. "Donc, j'ai résolu d'insérer purement et simplement, comme elles me vinrent, mes observations, mes spéculations, mes thèses, mes idées, dans le récit assez merveilleux de ce qui m'est advenu, et de mes rapports avec les hommes et les choses". Plus tard, il est question d'une 'veuve triste", "jeune triste et ardente" dans la dictée, que Faust déclare ensuite n'avoir jamais existé, alors que Méphisto la sait réelle. (Œ II, 281; 327, 332)

refuse aux Fées de la vie sa prolongation aux dernières lignes du *Solitaire*, réapparaisse sans autre artifice dans les inédits, car la maîtrise du RE que présente toute expérience, puis la destruction du moi de maîtrise par le Moi-Pur, ne sont qu'une instance du fonctionnement habituel de la sensibilité ou de l'Ego valéryen[20]. On peut peut-être trouver de ce côté un autre essai de conciliation qui consisterait à cesser de privilégier un "moi" plus que l'autre, dans certaines notes des années 1940 qui appellent "moi-naturel" la combinaison des "moi," l'esprit et le Moi Pur, sans toutefois qu'il soit fait mention du moi de la personnalité qui n'appartient pas à cette nomenclature[21]. C'est cette difficile tentative de réponse à la demande d'un autre à chaque instant aboli qui peut émouvoir, plutôt que les impossibles solutions qu'elle se donne sans vouloir rien perdre, préfèrant soupçonner en bloc et sans suite le Moi en tant que "notation commode"[22], plutôt qu'envisager une révision de son explication:

Mais ceci bien caractéristique de ma sensibilité -- dont la satiété rapide, le dégoût de la redite, du RE, le passage à la limite agit très vite -- c'est-à-dire aussitôt j'ai "pris conscience, me suis exprimé quelque mécanisation mentale. Mon fameux MOI-PUR repousse -- "transcende," vomit, abandonne, dégrade, consume, méprise au plus tôt -- etc. Mais ceci se combine (en moi-naturel) avec une étrange obstination. (C1, 221; 1943)

Cette lecture de soi, qui se défend de dépasser le cadre de la simple observation et de ne rien interpréter au-delà du fonctionnement psycho-physique, est celle que confronte jusqu'à la fin le lecteur de Paul Valéry. Elle a donné lieu à bien des écritures où n'apparaît pas nécessairement la relation, bien que les vues sur la littérature et la poétique se définissent encore pour Valéry "contre" les notions erronées ou vagues d'une écriture précédente ou non-sienne qu'il nomme "Fiducia." La question de savoir si on peut faire

---

[20] Un ajout dans la marge des *Cahiers* indique que Valéry hésitait entre ces deux mots, ou peut-être les jugeait synonymes, le Moi étant une propriété qui se dégage du fonctionnement de la sensibilité, ou comme il en vient à dire, une "harmonique" de la Sensibilité générale.

[21] Cf. cette note de 1921 ("Parodie"): "Il faut sortir de la personnalité pour entrer dans le moi." (C2, 299)

[22] "Le 'Moi' n'est peut-être qu'une notation commode, aussi vide que le verbe 'être' -- tous les deux d'autant plus commodes qu'ils sont plus vides." (Œ I, 285; 1941)

une lecture valide de l'œuvre valéryenne sans connaître la fondation sur laquelle elle s'est construite, ou la connaissant, si l'on peut se dispenser de sans cesse y revenir pour confronter l'idée qu'on en a avec l'œuvre à analyser, se pose particulièrement pour un texte comme *Mon Faust*, qui donne tous les signes d'une lecture facile qui le situerait en marge de tous les autres textes. L'ironie qui semble congédier les idées des *Cahiers*, comme si elles n'avaient d'autre fonction que de faire du texte, ne se destine précisément qu'aux idées toujours déconsidérées dans la poétique, car comme le dit Faust en écho de Valéry: "Les idées ne coûtent rien... C'est la forme. Mais il faut les saisir"[23], congédiant du même coup le problème de leur répétition au profit de leur forme toute nouvelle dans ce *Faust* (Œ II, 318).

Les moyens du génie et d'un Moi authentique

La brièveté et la légéreté du ton invite à passer rapidement sur une petite phrase qui dédaigne et rattrappe du même coup des idées toujours nombreuses, et toujours de passage. Mais, "saisir les idées" n'est pas si simple et c'est une définition du "génie," que Faust a déjà suppléée aimablement en réponse aux commentaires admiratifs de Lust ("Voilà bien le génie"): "Vous voyez comme c'est simple. Il suffit d'être sensible à quelque hasard" (283). Ce texte trompeur sous-joue en effet les idées en les éparpillant au gré des situations, les "saisissant" de nouveau au moment d'une dictée toujours reprise, répétition mimant la répétition, semblant reformuler sans conséquence, alors que la "sensiblité au hasard" met en jeu un don ou une longue pratique ainsi qu'une poétique. Rien de neuf pourtant en apparence dans cette négation de l'inspiration, et la reprise du rôle que Mallarmé attribuait au hasard. Mais la possibilité du génie n'en est pas écartée pour autant, et à l'époque de la *Jeune Parque* et de *Charmes*, Valéry s'en expliquait à son

[23] Et aussi au sujet des idées, reprenant l'image de Diderot: "J'en ai fait mes esclaves!" (Œ II. 285).

habitube selon les moyens du "faire," notant au passage l'ironie qui fait d'une idée fausse, la possibilité du génie, une idée nécessaire:

La manie du "Génie." Erreur, ravages et destructions, stupidités et gâchage dus à l'idée du *génie* telle que le XVIII[e] siècle, et les romantiques l'ont forgée. Le délirium. Le prophétisme. L'incohérence divinisée. N'en jamais finir. Le trucage du hasard.
Correctif qui se dessine (et ironie): Le désir d'avoir du "génie" pousse à la recherche des moyens mécaniques de paraître en avoir. La recherche passionnée de ces moyens ramène heureusement à la finesse, à la rigueur, à l'économie. Débat entre le désir de "perfection" et le désir de sembler spontané, générateur, prodigue, illimité en ressources et en *profondeur*.
N'oublions pas l'idée de "profondeur"(C2, 1166; 1915-1916)

Par une démarche aussi condamnable que la simulation du don, la "recherche passionnée" des moyens de paraître génial donnerait les qualités nécessaires à l'être, et la réalité du concept se démontrant en acte, il cautionne en même temps un savoir véritable, selon l'exigence même de Valéry:

"Savoir," ce n'est jamais qu'un degré. -- Un degré pour être.
Il n'est de véritable savoir que celui qui peut se changer en être et en substance d'être, -- c. à. d. en acte.
Les connaissances les plus vaines sont celles qui se réduisent en pures paroles et qui ne peuvent sortir de ce cycle verbal. (Œ II, 738)

D'où l'élégante formule qui, semblant réduire le génie à une simple capacité de "saisir" ce qui se présente de soi-même, permet du même coup de se faire reconnaître comme celui qui le peut. Néanmoins, à ne se fier qu'aux moyens nécessaires à se représenter, on reste dans le domaine du "paraître," comme Valéry le remarquait dans la note de 1915, et la question du choix de la forme la plus désirable du génie dément le rapport authentique avec l'œuvre que ce concept, même et surtout revu et corrigé, semblait garantir. À défaut de pouvoir choisir entre la perfection qui se cherchait par le travail infini dans la *Jeune Parque*, et la spontanéité de la pensée de soi à soi, il semble que Valéry dans *Mon Faust* ait pensé battre l'ironie sur son propre terrain en ne choisissant pas, se fiant à "l'improvisation" que permet une longue expérience[24]: le style

[24] Cf. la "légèreté" et "l'aisance" avec lesquelles Valéry avait écrit les poèmes d'*Aurore* et de *Palme* après "l'entraînement rigoureux et volontaire" de la *Jeune Parque* (Œ I, 1622); comme

y semble "spontané, générateur, prodigue, illimité en ressources et en *profondeur*," alors que plus souterrainement agit le style du "Livre" de Faust, défini comme la voix même de la poésie, "corps vivant de celui qui parle" (Œ II, 298). Cette combinaison, hors des questions d'efficacité, puisqu'avec *Mon Faust* nous sommes en présence du texte valéryen le plus ironique, dense quant à la pensée, léger quant à la forme, avoue son intention dans la scène du "Vivre": ce qui est visé par cette formule totale, c'est l'exécution du problème et l'accès au simple comme la "suppression de tout ce qui nous manque" et qui est "toujours de trop," et l'abolition du genre "profond" ("Point de reste. Il n'y a plus de profondeur"; Œ II, 322; 321). En tant qu'exécution capitale du "faire" et de l'esprit, mise en œuvre et décapitation simultanément, elle aura lieu en public, comme on le pratiquait jusqu'à cette époque, et le Faust de *Lust*, qui fait feu de tous ses moyens avant de tomber dans l'abîme à la fin du *Solitaire*, montre ainsi ce qu'il propose en fait de pacte diabolique[25]. Car il s'agit encore de ce "pouvoir faire" qui, une fois acquis, méprise l'objet du faire, n'ayant toujours voulu que le pouvoir de "se faire" pour "être". Ce n'est pas la moindre des difficultés de la lecture de ce texte de pouvoir concilier, comme le fait Faust, le mépris dans lequel il tient ses œuvres passées et la certitude d'une supériorité qui vient précisément d'être celui qui a pu les faire et grandir assez pour ne plus s'y reconnaître (cf. Œ II, 311).

Les *Cahiers*, qui représentent l'effort journalier pour se connaître et pour "se faire," sont pour Valéry la réserve d'idées dans laquelle il a ouvertement puisé pour son œuvre: "Pour moi traiter un sujet, c'est amener des morceaux *existants* à se grouper dans le sujet choisi bien plus tard ou imposé" (C1, 245). En tant que fragments, ils représentent

---

aussi l'avis "Au Lecteur" de *L'Idée fixe*: "[L'auteur] a dû se résoudre à 'écrire comme on parle', -- conseil qui peut-être était bon à l'époque où l'on parlait bien", qui déjà songeait à privilégier l'écriture orale (Œ II, 196).

[25] Rappel de la note de la même époque que *Mon Faust*, citée au début du chapitre: "En somme -- Je cherchais à me posséder -- Et voilà mon mythe -- -- à me posséder... pour me détruire -- *je veux dire pour être une fois pour toutes* --" (C1, 183; 1940).

un non-fait qui appelle puissamment un "à-faire"[26]. Le procédé de la mise en abîme de l'écriture dans *Lust* montre *a posteriori*, Lust relisant et commentant ce qui est déjà écrit, tandis que Faust défend ses choix ("Eh, bien, n'est-il pas vrai?"; Œ II, 279), par quel mouvement l'écriture se nourrit de la lecture de soi. Miracle encore de la répétition de soi, c'est de mémoire que Valéry se cite, car à l'époque de Dinard, il a laissé ses *Cahiers* en sureté dans les coffres de Julien-Pierre Monod et se plaint de leur manque dans ses lettres[27]. Lorsque Faust s'accapare au passage d'un "Érôs énergumène" qui s'est inexplicablement inséré dans son texte, il joue la sensibilité à l'idée qui est la marque du génie, sans livrer l'idée préalable que ces deux mots réveillent: le projet de récupération de l'énergie amoureuse à des fins intellectuelles ou spirituelles[28] (Œ II, 282). Le familier des *Cahiers* reconnaît en cette métaphore l'obsession valéyenne de la transformation qui permettrait de se soustraire au simple état d'Erôs pour arriver à l'état "Noûs" et au "Lebwohl"[29] et produire enfin cet "acte" ou ce "fruit" qui attend pour "être" que ses conditions soient réalisées:

La valeur vraie -- (c'est-à-dire utilisable) de l'amour est dans l'accroissement de vitalité générale qu'il peut donner à quelqu'un.
Tout amour qui ne dégage pas cette énergie est mauvais.
L'indication est d'utiliser ce ferment sexuel à d'autres fins. Ce qui croyait n'avoir à faire que des hommes est tourné à faire des actes, des œuvres. (C2, 404; 1918)

---

[26] Dans une note de 1942 sur le *Cimetière marin*, Valéry précise son idée de "l'À-FAIRE" comme "ce qui *pouvait-devait-pensait* être fait" en fonction de "*moi*" et du déjà "fait" (C1, 296).

[27] Voir les six lettres jusqu'alors inédites qui vont d'août à septembe 1940 que donne Serge Bourjea à la fin de son livre *Paul Valéry. Le Sujet de l'écriture*; 361-373.

[28] Cf. ["La vérité sur Don Juan"]. "Mais il sentait, et peut-être *savait*, que les premiers moments de l'amour, et le premier temps, dès après le triomphe, engendrent dans l'être une énergie de qualité suprême, une sorte d'énivrement et de 'jeunesse' qui font la vie légère et puissante, l'esprit étincelant, l'âme étrangement agréable à elle-même. Sans doute, y a-t-il alors une stimulation généralisée. Hormones -- etc. (*Incedit per ignes*.) Mais ceci ne dure pas toujours." (C2, 525)

[29] L'orthographe de ces mots, que Valéry écrit parfois en lettres grecques, indique qu'il ne s'agit pas du mot courant, mais d'un état de l'Éros, ou encore, comme dans la "Révélation anagogique" de personnages (C1, 846).

Le spectateur qui l'ignorerait peut en voir le cheminement, bien que Faust ne s'en explique pas. L'écriture du Livre et l'accès à l'être de l'acte II dépendent de la relation Faust-Lust et des moyens familiers-distants par lesquels Faust la maintient à l'abri du désastre d'une nouvelle "affaire Marguerite," en référence au *Faust* de Gœthe, aussi bien qu'à l'expérience personnelle (Œ II, 292). Comme le second des trois aphorismes majeurs de la pièce, qui tous ont quelque chose à voir avec l'amour, "Érôs énergumène" contient la solution de la "convulsion grossière" et du "Prenez garde à l'Amour" (279; 313). *Lust* devient ainsi l'exposition d'un savoir et la démonstration d'un savoir-faire dont on a à peine commencé d'analyser l'ingéniosité: la curieuse scène du lait qui bout par-dessus la casserole, par exemple, utilise un simple élément comique pour signaler, entre autres, l'importance de "l'Attention," qui est une rubrique des *Cahiers* ainsi qu'une technique théâtrale pour s'assurer du spectateur dans la poétique du théâtre. Cet épisode est en rapport avec l'interdiction du rire comme refus de penser au début de *Lust* (et donc en rapport aussi avec la convulsion grossière qui fait aussi des enfants, ou des livres, par hasard), et un avertissement au spectateur de ne pas se laisser simplement distraire par le ton de la comédie. Cette "mise en acte" de l'observation, des idées et de la poétique est confirmée par le succès de la pièce au théâtre, C.Q.F.D. qui aurait éminemment rassuré Valéry sur la validité de sa recherche, mais qui pose au lecteur les problèmes accumulés de l'analyse de soi, des moyens qui ont permis l'édification du "Moi," et des techniques littéraires élaborées en vue d'un tel succès.

Victoire du style et de la forme prévus pour un théâtre, *Mon Faust* se ressent à la lecture de la simplification obligée des idées et des contradictions trop légèrement assumées qui s'ensuivent, du langage brillant qui transforme trop souvent les dialogues en simples répliques, alors que l'on perçoit à travers ces divertissements, l'espoir de l'écriture de découvrir par un dernier test de "tout Moi," ce qui toujours échappe au Désir. Et ce serait peut-être l'autre fonction de l'ironie envers soi-même, de reconnaître pour inadéquat à sa plus grande demande, ce ton de marivaudage inhabituel qui satisfait le

plaisir de l'écriture "spontanée," "profonde," etc., au détriment d'une autre "simplicité" qu'il recherche dans la transparence de Lust, sans pouvoir toutefois se défaire du "simple" génie de Faust. Faust d'une certaine manière le sait quand il dit au Disciple: "j'espère n'être pas simple... Mais je suis fatigué de tout ce qui empêche de l'être"; mais son désir est encore une fois détourné par l'idée contradictoire que se font "les autres" du génie, réflexe qui contraint Faust à les démentir de nouveau et à répondre à un "paraître" ignorant par un "paraître" connaissant (Œ II, 310). Mais avec la connaissance, c'est à son corrollaire du "faire" que la simplicité se heurte, et à tout le "Système" mis en place pour "se faire." Les deux "faire" qui n'en sont qu'un seul, puisque ultimement il s'agit toujours de "faire pour se faire," accaparent l'œuvre de transformation érotico-spirituelle au profit de la technique. À l'exemple d'Erôs et de Noûs, le mouvement qui oscille de la transparence au souci des moyens vise à résorber leur antagonisme fondamental. Tel est aussi ce "style de mon invention" dont se prévaut Faust pour le Livre, style fabriqué mais où se cristallisent "toutes mes voix diverses" (la "voix" étant la signature inimitable du poème), tout le Moi, dans le seul but, semble-t-il, de subjuguer le lecteur qui "n'en pourra plus lire d'autre" (Œ II, 297). Et pourtant, cet énorme appareil du faire a son intime talon d'Achille que rappelle une note contemporaine de *Mon Faust*:

Ego -- Le FAIRE me domine, et ce qui me semble *fait* ne me dit rien. -- C'est donc *ce avec quoi l'on fait* qui m'éveille et m'attire -- Donne-moi la matière et les outils. Je me charge de la forme.
Mais donne-moi surtout l'*envie de faire*... (C1, 187)

L'acte testamentaire

Depuis ses débuts l'écriture valéryenne ne se donne pour excuse que celle de vouloir en finir, et *Mon Faust* comme la *Jeune Parque,* qui recommence l'Œuvre après

vingt ans de silence[30], est aussi bien qu'elle "adieu à la poésie," "autobiographie intellectuelle" ou "autobiographie dans la forme," œuvre testamentaire (Œ I, 1620; 1631). Ce pourrait être la formule par excellence de la création continue, si l'écriture n'était de par son appartenance au langage de l'autre, elle aussi l'objet constant du refus[31]. Mais, tout le temps que les écrits précédents demandent une mise en forme ou quelque rectification --et il y a des notes sur tel poème, comme le *Narcisse*, qui se reprochent d'avoir méconnu tel aspect important; C2, 406)--, tout le temps qu'il y a des héros et des mythes puissants, comme Léonard de Vinci, Faust, ou Orphée qui rendent possible la reconnaissance et valident l'œuvre de la connaissance de soi, le désir d'"épuiser"[32] le sujet peut renaître de ses cendres. La redite de soi ou l'écriture testamentaire, dont la logique se maintient entre la promotion et l'annulation, ne méconnaît pas sa propre dynamique, et pendant ces longues périodes sans autre désir, elle augmente la "matière" des *Cahiers* dont l'écriture ne s'arrête jamais. En 1940, la guerre ramenant les mêmes circonstances catastrophiques qui avaient accompagné pendant quatre ans la *Jeune Parque*, s'ajoute à une autre défaite intime, et actualise le projet d'un "Faust" amorcé en 1920. Figure particulière de cette écriture du retour qui répond à un "état de ravage" (analysé dans "Éros" comme "puissant excitant intellectuel"; C2, 535), ce théâtre représente non seulement la somme des *Cahiers,* mais toute une époque qui va disparaître: Mallarmé et son grand projet du "Livre," et ce Faust, qui comme le

---

[30] *L'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* et la *Soirée avec Monsieur Teste* (1894; 1895) précèdent cette période de "silence" qui s'achève en 1913-1914 avec le commencement de l'écriture de la *Jeune Parque* publiée en 1917.

[31] Cf. le Solitaire qui remontre à Faust ce que celui-ci avait amorcé avec la métaphore de la "convulsion grossière" par laquelle "tout ouvrage de l'esprit n'est qu'une excrétion": "Et le langage donc, son principal agent! Qu'est-ce donc que ce langage qui introduit en nous n'importe qui, et qui nous introduit en qui que ce soit? Un proxénète." (Œ II, 388)

[32] "Ton devoir est d'épuiser." (C1, 192; 1941).

personnage de Des Esseintes, est le représentant d'une jeunesse poétique sans laquelle le "moi" intime ne se reconnaîtrait pas[33].

À part quelques lignes en 1890, il y a peu dans les écrits de Valéry sur la légende faustienne jusqu'au "Faust III," En 1932 cependant, dans le *Discours en l'honneur de Gœthe* pour le centenaire de sa mort, Valéry fait des choix d'éloges et des comparaisons qui disent assez ce qui pouvait l'intéresser chez le créateur de Faust: son époque, son étonnante réussite et la transformation qui le rend immortel. On y trouve, par exemple: "On dit: GŒTHE, comme on dit: ORPHÉE"; et "lui-même à la fin métamorphosé en *Mythe*, car il contraint la postérité de créer, d'exalter à jamais cet incomparable GŒTHE" (Œ I, 534). De ce "Gœthe, poète et Protée" du *Discours*, dont Valéry est le lecteur "contraint" et la postérité de commande, ce que nous lisons surtout, comme pour le Léonard de Vinci de l'*Introduction,* c'est son habitation par la conscience valéryenne, et bien courts sont les moments où l'imagination fait place au document.(Œ I, 538). Au total ce sont 22 pages que résume très bien, à l'époque de *Mon Faust*, cette note sur Gœthe/Faust:

FAUST
Prodige unique -- Ce poète devenant lui-même Poème; Gœthe devient légende et épopée spirituelle. Il écrit d'ailleurs l'œuvre immense, le Poème qui est un poète: FAUST, Faust dont il habite tous les innombrables personnages... Faust où il place tous ses désirs, toutes ses expériences, toute son érudition, toute sa critique de la connaissance et du monde.[34]

La révélation de Gœthe, c'est l'accès au légendaire par un homme complet à l'œuvre abondante, qui est comme l'antithèse de cet autre prodige, Stéphane Mallarmé incarné dans sa poésie "pure" et rare et dans "le Livre" qu'il n'a jamais écrit. En 1940, Paul Valéry se trouve avec ses 26600 pages de *Cahiers*, toute sa prose (de commande) et

---

[33] Florence de Lussy rappelle au sujet d'une lettre à Huysmans par laquelle Valéry lui annonce la mort de Mallarmé, que c'est par l'auteur de *À Rebours* jusqu'alors son idole, que Valéry avait découvert Mallarmé.

[34] Dossier des manuscrits de *Mon Faust* conservés à la Bibliothèque Nationale: DMF VII, f. 56 Cité par Florence de Lussy, "Le théâtre mental de 'l'Honorable Myself'", *Le Cycle de 'Mon Faust'*, 233.

une œuvre poétique relativement plus mince, comme à la croisée des deux. Quant à l'art poétique de Gœthe, il y trouvera à redire dans les *Cahiers* après avoir relu le deuxième *Faust* (cf. C2, 1236). Mais il a déjà écrit les deux tiers du sien, et pour la forme et le style, le Livre se définit déjà selon ce qui s'est déduit de la poétique de Mallarmé, quoique le théâtre et particulièrement, ce *Faust* qui avait su si bien représenter "tout" son auteur et son époque, lui donne licence d'ajouter à son style poétique "toutes mes voix diverses," et d'envisager pour le "Faust III" toutes les libertés formelles qui avaient réussi à Gœthe (Œ II, 297). Mais cela non plus n'est pas une idée neuve, car Valéry a dit plus d'une fois qu'au contraire de Mallarmé, la poésie ne pouvait à elle seule satisfaire tout son intellect, et que ses propres exigences poétiques entraient en conflit avec la "liberté de l'esprit" (C1, 304). Ce qui le fascine chez Gœthe, puisque finalement aux yeux de Valéry il était un Orphée sans harpe, c'est le grand homme dont son "Système" est pratiquement fait pour donner l'explication. Le prétexte de ce qu'aurait dit Napoléon à Gœthe, "Vous êtes un Homme," permet de réaffirmer la distinction d'avec les autres par un "faire," c'est-à-dire par le travail de transformation où Gœthe applique "la pluralité de ses attentions et de ses dons indépendants." C'est à ce Gœthe "chatoyant et insaisissable," "au nombre de sa nature" que s'attache Valéry pour introduire la notion gœthéenne du "Démonisme" qui lui permet en quelques pages d'isoler ce en quoi le créateur de Faust mérite malgré tout, comme son personnage, d'être "sauvé" de la condamnation éternelle (Œ I, 540)[35]:

Vous êtes un Homme. Un HOMME?... C'est-à-dire: *une mesure de toutes choses*, et c'est-à-dire: un être auprès duquel les autres ne sont que des ébauches, des fragments d'hommes, -- des hommes, à peine, car ils ne mesurent point toutes choses, -- comme nous faisons, VOUS et MOI. Il y a en nous, Monsieur Gœthe, une étrange vertu de plénitude, et une fureur, ou une fatalité de faire, de devenir, de transformer, de ne point laisser après nous le monde semblable à ce qu'il était...
Et Gœthe (ceci n'est plus de ma fantaisie), Gœthe songe, et se réfère à son étrange conception du Démonique.

---

[35] Ironie qui a fait long feu, puisque c'est en 1890 qu'un Valéry de dix-neuf ans écrivait son mépris de la rédemption de Faust et des "anges de la fin" dans la pièce de Gœthe. (Lettre citée par André Dabezies, "*Mon Faust* et la tradition du *Faust* allemand", *Le cycle de 'Mon Faust'*, 38)

En effet, quel personnage que Bonaparte pour un troisième Faust! (*Le Discours*, Œ I, 550)

Dans les années 1930, les idées de Valéry sur la création artistique ne sont plus exactement celles de ses vingt ans, par lesquelles un poète-héros "assemble et féconde ce qui existe ni ailleurs, ni avant lui," mais plutôt celles de l'*Idée fixe,* ou encore ceci qu'il écrit dans une lettre au sujet de *L'Âme et la Danse*: "[mon *Dialogue*] n'est, en vérité, ni *ceci* ni *cela*, ni avec Platon, ni selon Nietzsche, mais acte de transformation" (Œ II, 1404; 1408). L'idée intenable d'une création "pure" se satisfait de son remplacemnt par une œuvre de transformation, d'autant qu'un des points les plus importants de la psychologie valéryenne donne le changement comme "la loi fondamentale" de l'esprit[36], Loi générale en fait qui concorde avec la notion du temps et de l'instant, et devient loi personnelle, au point que d'"effectuer le maximum de combinaisons" dont est capable l'instrument vivant devient le moyen d'atteindre à la perfection de soi[37]. La puissante motivation de "l'utilité" qui doit justifier d'une existence se trouve également à l'aise dans l'idée d'un "faire" qui s'inscrit dans une lignée où peut se lire la marque de sa différence. Quant à l'idée du "Démonique," ou de ce que Valéry appelle pour lui-même, "Daimôn," elle s'y trouve dans la mesure où, création pure ou transformation, c'est dans les deux cas "ne point laisser après nous le monde semblable à ce qu'il était," et intervenir dans une création première. Pour schématique qu'il soit, ce résumé est assez représentatif des "calques successifs" des *Cahiers*, grâce auxquels quelques idées maîtresses se transportent d'une rubrique à l'autre, se "redessinent" et se ramifient jusqu'à former leur

[36] "Mes découvertes —de 189... Je maintiens qu'elles étaient bonnes. [...]. Je découvris que le *changement* ou substitution de l'objet du moment était la règle absolue, la loi fondamentale. [...]. J'appelai cette loi la *Self-variance*." (C1 861, 1943).

[37] L'influence d'Edgar Allan Poe et de la petite phrase d'*Arnheim* ("l'homme est fort loin d'avoir atteint ce qu'il pourrait être") que rappelle Valéry dans une note de 1940 est à l'origine de son effort de transformation sur lui-même auquel il rattache son idée de la perfection: "Et puis l'idée: on ne vit qu'une fois -- Effectuer le maximum de combinaisons -- Daimôn." (C1, 181)

complexe toile d'araignée[38], d'après le système de correspondances selon lequel Valéry étudiait l'esprit (cf. C1, 875; 905; 1134, etc.). De là à ce que le *Faust* de Valéry, qui comme tous les dialogues n'a d'autre but que de transformer les données, renchérisse sur le texte gœthéen dans un dialogue exemplaire --où tout le poids des *Cahiers* et d'un "faire" qui se réclame de Mallarmé devraient l'emporter[39] -- il n'y a que le risque de ne pouvoir satisfaire en même temps à la demande de la "mystique" valéryenne dont c'est la dernière chance. Avec la mystique valéryenne, réapparition du "Daimôn" qui accompagne les pensées des *Cahiers*, en relation, et comme l'autre nom que donnerait Valéry à sa plus haute exigence. Le Daimôn est en étroite connection avec l'unique idole admise, la "partie inconnaissable de soi-même," le "Dieu-en-moi" qui a remplacé le Dieu absent dans la "mystique sans Dieu" de *Monsieur Teste* (C1, 362). Ayant tout à voir avec l'œuvre de transformation, Daimôn est présent chaque fois qu'une création rivale met en jeu la "mystique rivale"[40].

Quand on sait l'importance qu'attachait Valéry à ces constructions fondées sur la seule observation de soi qui ordonnait sa lecture du monde et des autres, on ne peut douter que ce qui semble être des points communs dans le *Discours en l'honneur de Gœthe*, n'est là que pour établir leur différence sur ces mêmes points. Cela ne va pas sans

---

[38] Cf. Valéry sur "sa fonction stationnaire" dans les *Cahiers*: "ainsi qu'une araignée file sa toile sans lendemain ni passé, ainsi qu'un mollusque poursuivrait son élimination d'hélice -- ne voyant pas pourquoi ni comment il cesserait de la sécréter, de pas en pas." (C1, 13)

[39] Une explication de Valéry quant à son extrême sévérité vis à vis des autres poètes: "C'était un étrange poison que versait à toute autre poésie celle de Mallarmé, dans mon esprit. Elle n'apportait rien que l'on eût pu trouver soi-même, [...]. Ce contraste était tout puissant. Baudelaire pâlissait, Hugo -- etc." (C1, 297; 1940).

[40] Sur l'idée de la "mystique rivale" comme fondamentale dans la pensée de Valéry, voir l'ouvrage exhaustif de Paul Gifford. La section consacrée aux fragments du "peri tôn tou theou" y montre un Daimôn qui serait celui de Socrate et de Valéry réunis, et dont la révélation principale serait une idée chère à l'auteur, la "mort naturelle": "Socrate est mort en fait, non pour avoir bu de la ciguë, mais d'avoir réalisé sa propre idée divine et de s'y être consumé".
Autre détail intéressant du "peri", le Daimôn y porte le Verbe "enroulé autour du col", s'étant approprié en sus du style auquel Valéry le raccorde toujours, la Parole. *Paul Valéry le dialogue des choses divines*, 193.

une certaine admiration pour Gœthe en tant que “système presque complet de contrastes, combinaison rare et féconde,” “presque,” car bien que Gœthe excelle dans toutes les disciplines, Valéry n’oublie pas de souligner sa carence dans la logique et la mathématique qui sont son propre point fort (Œ I, 546; 545). D’un “amour des formes” à la botanique, guidé par une “passion la métamorphose,” Gœthe devient “le grand apologiste de l’Apparence” et “un des fondateurs du transformisme” (542-544). Outre que les découvertes et idées du temps de Gœthe sont en 1932 déjà vieilles de plus de cent ans, ce qui les sépare finalement sur tout ce qui est nommé, se résume pour l’auditeur ou le lecteur inattentifs, en trois points séparés du discours: Gœthe, philosophe et savant qui se passe des outils les plus indispensables à la philosophie et à la science (la logique et la mathématique) était “un mystique, mais un mystique d’espèce singulière, entièrement voué à la contemplation de l’extériorité” (546). Curieusement, c’est ce point qui les sépare radicalement qui avait produit quelques pages plus haut cet intéressant commentaire de Valéry:

Je pense quelquefois qu’il existe, pour certains, comme pour lui, une *vie extérieure* d’intensité et de profondeur au moins égales à celles que nous prêtons aux ténèbres intimes et aux secrètes découvertes des ascètes et des soufis. (542)

Intéressant, parce que ces quelques mots d’abord prudents, en viennent en deux lignes à envisager, avec ce “au moins égales,” la supériorité de “cette mystique étrange de l’objectivité,” par un Valéry que l’on sait lecteur des grands mystiques chrétiens (541). Il sait aussi par ses réflexions sur le génie quel gain réel peut résulter d’un travail passionné de l’apparence (C2, 1166). D’une part, il partage avec Gœthe l’admiration des formes naturelles, comme ces “spires nacrées” des coquillages auxquels il fait une fois encore allusion dans *Lust* et dont la sécrétion ressemble à son travail “de pas en pas” des *Cahiers* (Œ II, 286; C1, 13). D’autre part, il refuse violemment tout ce qui en l’homme est soumis aux lois naturelles, et finalement “l’esprit” qui non seulement nous fait connaître inutilement notre condition, mais n’est pas même capable de nous faire l’égal en majesté

d'un tigre[41], ni aussi merveilleusement adaptés que les plantes dont Gœthe essayait de définir la loi de croissance ou de métamorphose (Œ I, 544-545). Dans *Mon Faust*, le Solitaire le dit sans ambages:

Si la nature, cette imbécile, a dû nous inventer un peu d'esprit, c'est qu'elle n'a pas su donner au corps de quoi se tirer tout seul d'affaire en toutes conjonctures, sans bavardage intime et sans réflexion. (Œ II, 386)

Aussi Valéry ne peut-il que tenir en dérision cette confiance et cette admiration de la nature à laquelle Gœthe attribuait son génie multiple et/ou son "démonisme." C'est grâce à cette lecture fautive de la condition humaine, "ce consentement singulier à l'apparence," qui admet pour l'homme une "simplicité" que celui-ci sait ne pas avoir, qu'il soupçonne Gœthe de s'être libéré de la responsabilité de son démonisme, et même d'avoir "acheté" "le salut et la rédemption finale" (Œ I, 541). Ce genre de reproche ne commence à faire sens que si l'on se rappelle que Valéry est le direct héritier de la révolution poétique opérée par la lignée Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, et tout ce que cette nouvelle écriture remettait en cause. Quant à Valéry, l'impact de certains de ces "poètes maudits" reste la raison déterminante de la transformation qu'il décida pour lui-même vers la vingtième année. Le "désespoir de l'esprit découragé par les perfections des poésies singulières de Mallarmé et de Rimbaud, en 92 -- brusquement révélées," eut pour résulat de lui faire "mépriser en bloc tout ce qui vient à l'esprit" au profit de cette "Alchimie du Verbe," comme d'un "pouvoir" qu'il lui revenait non seulement d'acquérir, mais de dépasser (C1, 178; 1939-1940). Ainsi, dans un poème comme le *Cimetière marin*, on peut comme l'a fait Oreste Macrí, retrouver la trace du *Bateau ivre* et du travail

---

[41] *Lust* contient aussi la trace du tigre entrevu au Zoo de Londres et qui avait tant impressionné Valéry. Dans cette pièce il sert à illustrer la "simplicité" de Méphisto ("Au fond, tu es infiniment simple. Simple comme un tigre" Œ II, 295-296). Mais dans le *Solitaire*, la diatribe contre la nature et le sort fait à l'homme se réfère, sans qu'il soit nommé, à la perfection du rapport entre l'apparence et "l'en-soi" de ce même *Tiger* dont Valéry a écrit:
"Il n'est pas possible d'être plus soi-même, plus exactement armé, doué, chargé, instruit de tout ce qu'il faut pour être parfaitement tigre. Il ne peut lui venir d'appétit ni de tentation qui ne trouvent en lui leurs moyens les plus prompts. Je lui donne cette devise: SANS PHRASES!" (Œ, I, 295)

en profondeur des mots, des images et de la phonétique en relation avec quelques figures archétypiques retrouvées:

> In effetti, la presenza quasi fisica del *Bateau ivre* nel *Cimetière marin* è continua, sovente occulta e capillare, alla frontiera creativa tra conscio e inconscio, il che si garantisce la similarità della fonte a certe radici archetipiche. (Macrí, 185)

Après Rimbaud et Mallarmé, une idée de soi et de l'écriture comme phénomènes naturels entre en contradiction avec une expérience poétique qui rend compte d'une tout autre connaissance et de soi et de l'écriture. L'analyse des images dont on peut suivre l'irradiation du *Bateau ivre* au *Cimetière marin*, montre que dans ces poésies, "tutto è pensato e nulla è naturalistico" (184). L'écriture, le sujet écrivant ne sont pas de nature, mais par eux elle se transforme en "materia scrittoria," mystère poétique de la fleur et du fruit qui à l'époque du symbolisme était ressenti par beaucoup comme la ritualisation du mystère vital ("fiore-frutto e sacro-transcendentale"; 184). Ayant rejeté les explications illuministes qui abondaient à cette époque, et s'étant donné pour tâche de découvrir les moyens techniques de ce qui reste malgré tout le mystère de la poésie, Valéry ne reproche pas à Gœthe ce qu'il ne pouvait pas connaître, simplement de ne pas s'assumer tel qu'il est selon une tradition littéraire et judéo-chrétienne; mais son effort personnel et ce qui l'a déterminé pèsent de tout leur poids dans son jugement.

Dans cet effort pour le juger sur son propre terrain, qui ne peut être qu'un simulacre puisque rien de ce qui s'est acquis après lui ne peut être oublié, le maître mot contre Gœthe est sans doute "l'objectivité" dans ce *glissando* qui permet de le traiter presque en synonyme de "l'apparence." Malgré la grande courbe que décrit le *Discours*, nous ne quittons pas la dialectique du génie mise en place par Valéry en 1915, où s'opposent, comme nous l'avons vu, un génie complaisant et mensonger avec un génie conquis par le travail de la connaissance. Aussi n'est-ce pas à cette rhétorique de l'effort de Gœthe pour se réintégrer dans la religion traditionnelle, malgré son démonisme et son objectivisme, que Valéry se fie pour son usage personnel, mais à l'objectivité de sa psychologie *in situ*, dont les résultats sont parfois notés en langage mathématique. Le

coup de chapeau à la mystique "extérieure" et à l'objectivité qui fait défaut à la tradition, n'empêche pas qu'il faille faire une différence entre l'objectivité scientifique et l'objectivité intuitive, celle de maintenant et l'ancienne. "Tant de choses ont changé dans ce monde, depuis cent ans" dit l'auteur de *Mon Faust* à son lecteur ((Œ II, 276). Le *Discours en l'honneur de Gœthe*, malgré son intention élogieuse, est bien le résultat d'une lecture "parodique" et "contestataire" du texte original, procédé que Paul Gifford a analysé pour un Valéry lecteur de l'Écriture Sainte, et par lequel ne "comprenant [...] que ce qui lui ressemble," il s'inscrit contre son hypotexte au nom de sa valeur maîtresse, l'intelligence[42]. L'importance de l'emprunt fait aux Écritures ou à Gœthe est dans les deux cas par trop massif pour se nier, mais au contraire s'affiche comme une entière restauration par l'intelligence d'un héritage de valeur indéniable, quoique désuet et fautif dans la traduction qui lui a été donnée. La métamorphose du texte se présente alors comme une métaphore de la métamorphose personnelle par la connaissance, qui est le sujet de bon nombre de poèmes après la *Jeune Parque*: une période d'innocence ou d'unité interrompue par la morsure de la connaissance donne lieu au poème de la croissance et de l'orgueil qui combat la division de l'être, et s'achemine par son seul pouvoir vers la réalisation du potentiel divin qui est l'inconnu de l'homme.

Pour s'être écrite bien des fois en poésie, et au théâtre dans *Sémiramis* et dans *Amphion*, cette fin conçue comme une "mort naturelle" de l'homme qui a réalisé tout son possible, se connaît aussi dans son échec à pouvoir simplement "se résumer" et s'évanouir dans l'invisible. Dans *Mon Faust*, cette scène incontournable prend place maintenant à l'Acte II, et le Faust qui a dépassé les regrets de la *Jeune Parque* ("Trouveras-tu jamais plus transparente mort"; Œ I, 107) et du *Cimetière marin* ("Il faut tenter de vivre!"; 151) se remet presque immédiatement à dicter ses Mémoires. La pièce de *Lust* donne beaucoup plus d'espsce à une victoire ancienne, sans laquelle ni le Livre,

[42] Paul Gifford, *Paul Valéry le dialogue des choses divines*, 178.

ni la réalisation du Vivre où s'arrête maintenant le désir de la mort impossible, ne seraient envisageables. Cette victoire, comme franchissement d'un seuil dangereux, s'exprimait presque en un seul vers dans la *Jeune Parque*: "Va! je n'ai plus besoin de ta race naïve, / Cher Serpent..." (97). L'insistance de Valéry dans *Lust,* puis dans ses notes, à montrer ou à déclarer le Diable "bafoué" par un Faust hyper-conscient pour qui Ciel ou Enfer ne font plus de différence[43], est un point où la lecture de l'énigme *Mon Faust* accroche, ne serait-ce que parce qu'on le lui avait accordé depuis son grand poème de 1917, n'en devinant peut-être pas l'importance (C1, 1459). La place que tient le travail diabolique de perdition dans cette pièce dépasse de loin et inexplicablement celle qui est faite à l'accomplissement faustien, puisqu'elle commence dès l'acte I pour finir par occuper presque tout l'acte III d'où Faust a complètement disparu. Comme l'indique son discours sur l'amour et sur le génie, Faust a depuis longtemps surmonté les risques inhérents à la révélation de sa vraie nature: il connaît le malheureux destin des instincts érotiques qui troublent Lust, et il sait la vanité du désir de gloire ou de paraître qui aimante, puis désespère le Disciple. Il ne lui reste que l'orgueil de savoir qu'il sait, et l'embarras de ses possibles. Le Méphistophélès de *Lust* qui a renversé l'ancien refus à Dieu du NON SERVIAM pour "servir" les désirs du genre humain, ne manque pas lui-même de souligner le pouvoir de l'Orgueil, "le Prince des Péchés": "Si vous saviez... si vous saviez... Il précipite. Il fait tomber de haut... de si haut quelquefois... que cette chute trouve un trône dans l'Abîme..." (Œ II, 363). Au début de la pièce, lui aussi a montré quelque regret de son état précédent: "Le CHAOS... Celui que j'ai connu? Ce n'est pas possible... [...] J'étais Archange!"; ainsi que, "Mon cher, on ne remplace pas le Premier Archange... Je suis tombé, mais du plus haut." (300; 301; 302). Or, ce thème de la Chute par l'orgueil qui fait tomber vers soi-même ("Voici cinquante ans que tombe"; C2, 430), qui ne prend que ces quelques lignes explicites ça et là, se perd un peu de vue à l'acte III

[43] Faust à Méphisto: "Je veux finir léger, [...]. Et m'en aller vers toi... ou vers tes anciens camarades, l'esprit et les main libres" (Œ II, 298-299).

où il alterne avec l'argument du plaisir dans la tentatiom diabolique. Le "Traité de l'Aristie" en cours d'écriture dans les papiers de Faust, simplement mentionné dans la première scène comme "l'art de la supériorité," ne semble là que pour signaler la victoire de l'intelligence faustienne sur l'orgueil diabolique destiné à le perdre, car dans *Mon Faust*, le Diable en tant qu'esprit est privé de pensée[44]. *Lust* en effet est le triomphe de l'intelligence, mais avec le *Solitaire* l'intelligence elle-même doit céder à l'orgueil de se savoir intelligent, orgueil-limite qui pour aller jusqu'au bout de lui-même, n'hésite pas à détruire l'esprit qui a permis son ascension, et c'est l'esprit qui est précipité dans l'abîme:

Moi aussi, j'étais très intelligent. J'étais plus intelligent qu'il ne faut l'être pour adorer l'idole Esprit. Le mien (qui cependant était assez bon) ne m'offrait que la fermentation fatigante de ses activités malignes. Le travail perpétuel de ce qui invente, se divise, se reprend, se démène dans l'étroite enceinte de chaque moment ne fait qu'engendrer les désirs insensés, les hypothèses vaines, les problèmes absurdes, les regrets inutiles, les craintes imaginaires... Et que veux-tu qu'il fasse d'autre? (Œ I, 386)

Nous reviendrons sur la place privilégiée de l'orgueil dans la bourse des valeurs valéryennes et la part qui lui est attribuée dans l'obtention de cette "autre chose" qui ne peut venir que de l'Autre, qu'il s'agisse d'écriture ou du Moi. Quant à cette lucidité sur le "travail perpétuel" de l'esprit, elle est de même que la conscience du mécanisme de la souffrance que Valéry analyse de nouveau en vain dans ces dures années, c'est-à-dire sans pouvoir d'intervention contre le phénomène qui continue à se répéter jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'orgueil de savoir n'a ni le pouvoir d'assassiner l'esprit, ni celui d'arrêter la souffrance, ni de réaliser par lui-même le Moi qui a commandé l'œuvre de la transformation. L'œuvre valéryenne, et particulièrement *Mon Faust* comme sa somme ou ce qu'il en reste, mime "la répétition de l'écriture, répétant l'extrême auquel il n'y a rien à ajouter," et son drame particulier, c'est de l'avoir su sans vouloir ou pouvoir cesser d'espérer en un au-delà de l'extrême[45].

---

[44] Cf. Faust à Méphisto: "tu peux avoir besoin de quelqu'un qui pense et réfléchisse pour toi. L'esprit pur, même impur, en est tout à fait incapable." (Œ II, 296)

[45] Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, 188.

Le temps du Moi

Ce n'est pas cette "modernité" de Valéry quant à la nature de l'écriture qui offre la plus grande difficulté au lecteur d'aujourd'hui, mais la répétition insistante de la "supériorité" d'un savoir tel qu'il ne peut s'admettre que dans son impuissance ("que faire de la *supériorité* déjà acquise?"; C1, 304; cité au début). L'espoir contre tout espoir, c'est dans les dernières années, l'espoir dans la promesse de la poésie, idée belle où se réunissent tous les désirs, et par un Valéry qui semble avoir oublié que pour lui la poésie est un système de conventions et qu'il ne croit pas, comme un Mallarmé "ébloui de sa foi," en la "valeur mystique et cosmique du verbe" (C2, 1114). Toute la technique employée pour "charmer" l'autre de l'œuvre dans la poésie et dans *Mon Faust* se découvre finalement servir le désir d'un état de communion qui serait le destin de la poésie et sa promesse. Ayant reconnu le besoin de l'œuvre comme la compréhension qui exige tout de l'intelligence et de l'amour, il s'agit maintenant de définir cet état sublime de la Promesse qui n'attendait pour s'accomplir que la venue de l'autre:

[Faust]. On serait comme des dieux, des harmoniques *intelligentes*, en correspondance directe, des vies sensitives dont l'accord sonnerait comme pensée, idée.
Sommet de la *Poésie* qui est après tout communion.
Faire des heures qui seraient des morceaux d'éternité.
Note que la pensée la plus profonde sort de l'ombre qui est en nous, va à *quelqu'un*.
L'œuvre d'art est l'action naïve qui veut trouver cet autre.
(C2, 542; 1941)

Mais même à ce stade visionnaire de l'accomplissement du Don divin par l'amour et l'intelligence, la part à attribuer à l'Autre reste difficile. Dans la translation des notes des *Cahiers* aux manuscrits, le "quelqu'un" auquel se destine la pensée et l'œuvre se précise être le même qu'un avenir du Moi et à l'Autre de la Poésie-de l'Amour-de la Promesse, cet avenir reprend et sa pensée et son œuvre:

(*Moment d'éternité*)

Il ne faut pas oublier que la pensée la plus profonde sort de l'ombre qui est en nous et va à ce quelqu'un qu'elle fait de nous. L'œuvre est l'action naïve qui veut trouver cet autre hors de nous. (Œ II, 1415; "Lust IV")

Malgré le mode conditionnel de ce qui n'est qu'une espérance dans les essais de résolution du *Faust*, c'est ici et maintenant que se joue le desir d'abolir le manque de l'écriture et du Moi au théâtre. Nous avons vu dans le chapitre II, comment Valéry a fait usage de sa poétique pour capter l'attention du spectateur et réaliser sa repésentation dans un "temps vivant" (C2, 1224). Et nous avons déjà dit comment il comptait, par l'accumulation du savoir et des techniques stylistiques, subjuguer le lecteur. Ecrivant presque simultanément ses deux pièces, Valéry tente de réaliser dans le même instant, la somme qui "résume" et qui permet à son Faust de disparaître dans la seconde pièce, et ceci, en n'empruntant de l'autre que le temps hors du temps du spectacle et de la lecture.

La conjonction des aspirations personnelles à peine dicibles et des idées communes sur la vanité de la gloire qui font problème dans *Mon Faust*, se retrouvent dans les *Cahiers* où leur forme condensée éclaire plus crûment leur logique. Par exemple, sous le titre hésitant de "[...] (Le sermon du Diable)," et le sous-titre "Traité de l'aristie," cette note où Valéry rassemble les éléments d'une très ancienne querelle faite à Gœthe dès 1890 (celle des anges à la fin du *Faust* gœthéen), et reprise dans la grande question de la rédemption finale du *Discours* de 1932. Bien que Gœthe n'y soit pas nommé, sa notion "malhonnête" du génie comme d'un don naturel s'y oppose de nouveau au génie obtenu par le travail contre la nature. Cette fois, les accusations qui s'adressent aux "Seigneurs et maîtres temporels," pointent vers l'abus du pouvoir qui ne réside pas sur une différence réelle. Elles visent moins à s'attribuer une gloire authentique à laquelle tout indique que l'auteur pourrait prétendre, qu'à se plaindre de n'être pas reconnu par Dieu lui-même. Dans cette note, plutôt courte compte-tenu de ce qu'elle a à dire, la progression d'une idée à l'autre a la rapidité de ce qui se passe désormais de démonstration, "se mouvant comme la foudre" sur les chemins de la pensée, ainsi que Méphisto dans *Lust* se meut sur ceux de la nature humaine (Œ II, 296):

[...] Ne sentez-vous pas que vous n'avez pas inventé un nouveau genre de victoire, et des triomphes de style inouï?
Sur qui, sur quoi régnez-vous? Sur des hommes que vous vous êtes dépensés à rendre inférieurs.
Vous êtes donc obligés de mépriser la substance de votre gloire.
Sans doute, vous avez l'exemple du Seigneur. Comment le Tout-Puissant peut-il exiger des louanges, de la soumission etc. et ne pas consentir que les rebelles seuls valent la peine d'être sauvés? Mais c'est là le plus grand mystère! En quoi Dieu est absolument incompréhensible.
Il déçoit.
Il serait si beau de l'aimer parce qu'il est lui, et non parce que nous sommes nous, de l'aimer et adorer sans participation de notre faculté de craindre, de pâtir, de croire par diminution de ce qu'il y a de plus noble en nous! (C2, 694-695; 1942)

On peut voir que la querelle ne tient que par une lecture restreinte de tous les concepts mis en jeu dans ces quelques lignes. Sans rentrer dans les détails du traitement abusif des autres, dont Valéry dirait sans doute que, pour sa part, il a toujours cherché à s'en passer, nous ne soulignerons que la curieuse lecture contradictoire qui inverse pour s'en plaindre les termes du Livre Saint: "Il serait si beau de l'aimer parce qu'il est lui, et non parce que nous sommes nous." N'est-ce pas précisément ce que répète l'Écriture dans l'Ancien et le Nouveau Testament, d'aimer Dieu parce qu'il est Dieu et de ne nous fier qu'à Lui et non à nous-mêmes? Mais l'objection de Valéry ne se fonde que sur le seul argument de la contrainte d'aimer et l'idée du Châtiment qui attend celui qui transgresse le Premier Commandement. Presque toute la polémique religieuse des *Cahiers* se bâtit ainsi sur l'ignorance de l'accomplissement de la Loi dans l'Amour qu'apporte la révélation christique[46]. Mais la lecture contestataire qui ne voit que ce qu'elle veut voir, peut se compliquer comme dans le *Discours en l'honneur de Gœthe*, d'un véritable détournement de l'idée lorsqu'il s'agit de savoir qui "vaut la peine d'être sauvé." Valéry y suit jusqu'à un certain point le *Nouveau Testament*, accordant que "à celui qui a plus sera

[46] La dernière inscription de Valéry, juste avant de mourir, réunit les noms du Christ et de l'Amour. On peut y voir une révélation comme une admission d'avoir ignoré ce qui avait toujours été là. ("Le nom Amour ne s'est trouvé associé au nom de Dieu que depuis le Christ"; C2, 720)

donné," mais jouant sur le sens de "celui qui n'a pas" ("à celui qui n'a pas, même ce qu'il a lui sera ôté"), il lui retire même la promesse du châtiment qui devient, avec le risque de la perte, le moyen même de la rédemption (Mathieu 13.12):

Il faut donc tout à Gœthe. Tout, et de plus, être sauvé. Car Faust DOIT être sauvé. Et en effet, ne vaut-il pas de l'être? Ceux-là seuls ne sont pas sauvés, et ne peuvent pas l'être, qui n'ayant rien à perdre, ne peuvent même être perdus." (*Discours*; Œ I, 540)

Ceci qui était acquis au nom du génie démonique de Gœthe, sauvé parce qu'il avait beaucoup à perdre, suit d'assez près le texte de l'Évangile et ne devie vraiment que quand l'idée du risque s'identifie à la rebellion du premier Archange dans sa note de 1942 sur "l'aristie": "les rebelles seuls valent la peine d'être sauvés." Ce que Valéry y propose maintenant à son intention particulière, est que seul l'orgueil permet la croissance spirituelle qui rend semblable à Dieu. Dieu lui même nous y contraint en ne nous acceptant pas tels que nous sommes:

La révolte n'a-t-elle pas commencé par les plus hautes créatures? L'orgueil n'est-il pas ce qu'Il [Dieu] a détaché de plus lumineux de Sa propre essence pour le communiquer à des esprits? Se faire semblable à Lui, n'est-ce pas le plus grand hommage, cependant que repousser ou dédaigner cette volonté de ressemblance serait l'injure la plus grave? Etc. (C2, 695)

La logique qui justifie l'orgueil s'irrite de ce qu'elle ne coïncide pas avec ce qui est demandé, et ne se fiant qu'à soi et à sa lecture, y voit l'injustice d'une Parole destinée à perdre ceux qui le méritent. Nous y retrouvons le besoin de l'Autre qui détient "ce que j'ai le plus désiré" et son refus de permettre à "ma" différence de se réaliser (cf. C2, 556; déjà cité). L'anxiété que Valéry dit constitutionnelle, en particulier l'angoisse métaphysique qui le pousse, à grande douleur, à changer la figure de ce qui est donné, est consubstantielle à l'idée d'une obligation première qui commande de nous transformer, et même d'une punition qui s'ensuivrait d'être simplement "ce que nous sommes." Elle peut se lire dans des phrases extrêmement brèves et rares des *Cahiers*. Sa dernière inscription en 1945 se trouve dans "Éros" sous la forme de deux petites lignes soulignées par un triple cadre: "De quoi est-on puni? / D'être ce que l'on est." (C2, 552). Elle en résume

une autre de 1921 lors d'une autre séparation: "Ce n'est pas telle chose qui nous éloigne -- c'est nous, c'est le tout." (426) En 1940, Valéry écrit parallèlement à *Mon Faust* dans la rubrique "Histoire-Politique" des *Cahiers* sur la défaite de la France, et y voit les mêmes raisons qu'à ses défaites personnelles: "la France expie le crime d'être ce qu'elle est" et "Nous sommes les victimes de ce que nous sommes." (C2, 1503; 1511). Le remède qu'il propose à l'aveuglement complaisant envers soi-même est de même, de "nous faire une idée exacte de nous-mêmes -- y trouver ce qui nous distingue réellement, ce qui peut nous rendre *utiles* à l'univers" (1511). Cette double idée informe les notes d'"Histoire-Politique" au début de la guerre, et la défaite honteuse y est vue comme la responsabilité de "nous tous," plutôt que celle d'un gouvernement et de quelques hommes, "d'ailleurs, si peu solides!": "1940! Les Allemands n'ont eu que la peine qu'il faut pour ouvrir un abcès -- ce qui est le minimum en fait d'opération." (C2, 1511-1512) Avec la constation de nos faiblesses historiques et l'inutilité du recours habituel à l'histoire, c'est à nos ressources et à nos valeurs, et notamment celles de l'Esprit[47], de nous "refaire"[48] selon la

[47] Dans le chapitre que Oreste Macrí consacre à "Paul Valéry, uomo europeo", il résume les concepts qui se trouvent pris en charge par l'Esprit dans le discours européen de Valéry. Les contradictions apparentes (entre "imperium" et liberté) sont celles d'un Esprit qui se reconnaît dans ses applications "positives et concrètes" sur la "réalité objective" et que l'étude du concept en lui-même n'intéresse pas (Cf. notre citation sur l'acte du savoir qui seul le vérifie; Œ II, 738): "Una costante del pensiero storico di Valéry è la spontaneità e la libertà del processo razionale della scienza e della civilità. Quanto in Valéry è prepotente (nel senso etimologico) il concetto dell'*imperium*, altrettanto forte e complementare è il concetto di libertà. In questo binomio imperium-libertà è anzi l'originalità, il segreto radicale della concezione valeriana della storia del genere umano, nella quale unico protagonista è il pensiero, lo spirito, inteso quale entità non metafisica, ma motore intellettivo positivo e concreto, visibile e tangibile solo nella realtà obbiettiva delle sue opere e delle sue leggi. Né, d'altra parte, questa spontaneità e libertà sono astratte, aprioristiche, problematiche. Non esiste per Valéry un problema e una casistica della libertà, ma un problema dell'azione umana: libertà è la stessa azione nella sua assoluta purezza; purezza significa chiarezza, evidenza, necessità dell'azione, ove siano presenti e maturi tutti i dati e gli elementi dell'azione stessa. (*Il Cimitero marino di Paul Valéry*, 368)

[48] Œ I, 1629, 1637; C2, 1506
À Dinard, le 15 juin 1940, Valéry écrit:
"La France expie le crime d'être ce qu'elle est.
Je voudrais n'avoir pas vécu jusqu'à ce jour.
Cependant je ne puis m'empêcher de penser au lendemain ou au surlendemain. – Refaire.

connaissance de ce que nous sommes, projet faustien à l'échelle du pays, et même de l'Europe, qui emprunte à l'expérience personnelle l'utile et le nécessaire face au désastre. Se connaître pour se transformer, se "créer," ne s'y forme, comme pour soi, qu'en vue d'une "promesse" inconnaissable de notre avenir:

Peut-être faudrait-il créer un nouveau type de France et de Français.
Ce type doit convenir à nos forces vraies, à l'époque, à la situation du monde (C2, 1510)

Suivons ce sens de l'échec, dû à la méconnaissance de ce que nous sommes, et revenons à celui plus personnel de l'Éros qui paraît s'adresser à tout Moi, mais dont l'analyse se poursuit entre les termes du don et du refus, et de "ce que suppose le don": "mouvement venu du plus profond -- et qui va vers le profond" (C2, 524; 1935). Comparable à l'effet du double refus divin de ce que sommes ainsi que du Moi qu'a construit la connaissance, le refus d'Éros paraît s'adresser plus particulièrement à un état de nous en marge de tout ce que nous pouvons faire: "En vérité, le crime n'est pas d'avoir fait ceci ou cela, il est d'être ce que l'on est" (C2, 411; 1921). La suite des refus qui s'inscrivent ainsi dans les *Cahiers*, toujours selon le reproche "d'être ce que l'on est," se lit comme la répétition d'un refus premier, dont le refus à soi-même que commence le "Système" de (ré)formation de soi de 1892 ne serait lui-même que la répétition. Dans les années qui suivent la parution des premiers actes de *Mon Faust* (1941), le "ce que l'on est" d'Éros est finalement reconnu comme le "moi" primitif, "essentiel et caché," le "tout petit enfant" de la tendresse, tel que nous le donne un fragment inédit du "Lust IV":

Qui me comprendra si tu ne me comprends pas! Qui me connaîtra si tu ne me connais pas, mais qui t'aimera si je ne t'aime pas?
--Tout aimer, n'est-ce pas vouloir savoir qui tu es?
Tendresse, moment où le Moi se dépouille de tout ce qui le revêtait, le déguisait, le distinguait du tout petit enfant qui est en chacun de nous, essentiel et caché, le germe ou le sentiment tout pur de vivre. Tendresse est une faiblesse de nature divine, une perte de connaissance dans la douceur. Quoi de plus fort que cette faiblesse qui nous dérobe à toutes forces, aux événements, aux prévisions, aux idées... (Œ II, 1412)

(Écrire pour les jeunes gens un petit livre: Renaître.)
La ruine de la France est son œuvre." (C2, 1503)

La peine d'être refusé pour "ce que l'on est" en amour réveille l'ancien refus, l'autre séparation du sein de la tendresse, source de vie et "fleuve sans coupure" du poème de "Poésie," souvenir d'une époque très ancienne où le monde se résumait à l'union de Moi et de l'Autre, et qui fait dire dans Éros en 1935: "Il n'était pas celui qui ferait oublier ce qui n'est pas lui" (Œ I, 119; C2, 524). Un Cahier de Dinard 1940, reprend les images du sein du poème de *Charmes*, "première oasis," "première fête," "première volupté," pour y redécouvrir l'origine de la tendresse dont la demande devient parfois dans *Lust*, la seule exigence en matière d'amour, son remplacement ou sa nouvelle définition. La politique de force y est abandonnée, mais non celle du pouvoir qui découvre son véritable moyen dans la faiblesse:

La tendresse, plus tard, n'est peut-être qu'un souvenir de l'état d'avoir était si faible et d'avoir été traité avec des égards extraordinaires à cause de cette faiblesse. Sa faiblesse fait la puissance exigeante du nouveau-né. (C2, 534)

Le Moi valéryen, défini comme "l'Invariant" qui se détache de toute observation, mais aussi comme "l'inconnaissable" et "l'inhumain" en soi, est depuis longtemps et à la fois, une notation de principe de l'observateur observé hors qualités, et l'origine de demandes exorbitantes qui se traduisent par l'ambition de se distinguer à la limite du possible. La voix de faiblesse dont on ne perçoit que l'appel au secours l'accompagne cependant toujours dans ses réalisations, et c'est dans la *Jeune Parque* encore que la voix qui assiège la conscience cherche le plus à s'imposer comme signe d'une/de la présence: "Qui pleure?" (Œ I, 96), "Qui t'appelle au secours?" (104), "Qui parle?," "Qui s'aliène?," "Qui s'envole?," "Qui se vautre?" (109). Sous le nom unique du Moi ou de la conscience qui transcende toute la personne, il y a toujours ce qui est simplement "là," "près de lui, tout près de lui, presque en lui"[49], présence indéniable aux poussées intermitentes, mais dont l'identité inconnue est l'objet de tous ces "qui?" dont s'émaille l'écriture valéyenne. Pour ce seul "autre," différent de tous les autres du langage, le Moi abandonne son réflexe

[49] C'est ce que dit Méphisto au Disciple, désespéré de pouvoir se faire un nom dans la littérature: "je suis là. Je suis là, vous dis-je. Près de vous. Tout près de vous. Presque en vous." (Œ II, 368)

répulsif, prêt à accueillir ce qu'il sent comme une proximité assez sûre pour faire avec "moi-même," mais sans le "Je" du langage, l'ouverture de la *Jeune Parque*:

> Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
> Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
> Si proche de moi-même au moment de pleurer? (Œ I, 96)

Dans ce long poème, le "Je" du langage se fortifiera bientôt dans l'idéal poétique d'une "Harmonieuse Moi" en possesssion de tous ses pouvoirs. Mais c'est par l'amour de l'autre-autrui, par ce "trouble étranger" qui se révèle être le miracle de la proximité, "être vivant contre être vivant. Origine contre origine," que se découvre la reversibilité des deux termes amour/proximité: "la proximité est chose extraordinaire. Je n'ai pas su le dire dans le *Narcisse*, dont c'était le vrai sujet -- et non la beauté revenant sur elle-même" (C2, 405-406; 1918). Plusieurs fragments et fins envisagés pour la suite de *Lust* à partir de 1941, dans le "Cahier bleu" et les manuscrits inédits, montrent comme dans le "Lust IV" cité plus haut, comment la reconnaisssance du "petit enfant," en vient à contenir tous les besoins de la perfection poétique ou divine, et est recherché maintenant dans l'autre plutôt que dans le miroir où il ne se reconnaissait pas. Ce que signifieraient ces retrouvailles, si elle pouvaient être autre chose qu'un mirage banal et passager ou l'échec que Valéry encore à cette époque cherche à contourner par l'intelligence, comme si l'intelligence pouvait se passer du langage, c'est la révélation de l'identité si longtemps différée, et que Faust s'applique en sa qualité de mythe à reconstituer littérairement. Mais comment se passer de l'intelligence, sans retomber victime de la naïveté commune et permettre la répétition du "crime par moi-même ou sur moi consommé," crime perpétré par la fascination de l'image au miroir et le viol du langage sur le "petit enfant" (*Jeune Parque*; Œ I, 97)?. Le "il faut le savoir" dans la scène du "Vivre" de *Lust*, où effectivement n'est dite que la merveille de respirer, de voir et de toucher, se présente comme la seule garantie contre la souffrance d'être empêché d'être "ce que l'on est." Et il s'y agit bien d'une reconquête de soi par la connaissance: "Enfin ce que je fus a fini par construire ce que je suis," et "Si la connaissance est ce qu'il faut produire par l'esprit pour

que SOIT ce qui EST, te voici, FAUST, connaissance pleine et pure, plénitude, accomplissement." (Œ II, 321-322)

Le poème "volontaire" du "Je" valéryen qui s'inscrit contre la répétition de l'autre espère toujours, en dépit des contraintes techniques qu'il s'impose, mais peut-être aussi grâce à elles, libérer "la voix" qui est le signe de la Poésie. C'est elle que Valéry recherche dans la poésie des autres, ne la trouvant pas chez Victor Hugo, mais la reconnaissant dans le "chant" de Verlaine[50]. En héritier du Symbolisme, il a voulu "reporter la force de la pensée, la profondeur, l'étendue, la prologation -- etc. de ce qui est dit, à la manœuvre de le dire" (C2, 1163). Mais en poésie, la fonction des contraintes sur le langage, dans lequel Valéry n'entend que l'écho anonyme, a toujours été celle qu'il voulait pour *Charmes*, de transformer le langage et de retrouver "la langue" qui se mêle au langage de la *Jeune Parque*. Le miracle de l'amour est précisément de réussir sans effort ce que tente difficilement la poésie: "La personne qui t'aime ne t'écoute pas quand tu parles et ne comprend pas ce que tu dis. [...] elle s'enchante du timbre de ta voix"; "Mais ta voix veut en moi, veut encore ta voix!" (C2, 1351). Maurice Blanchot résume bien ce que cherchait le Narcisse du dialogue amoureux dans "la rumeur bruissante qui est d'enchantement":

Narcisse est supposé solitaire, non parce qu'il est trop présent à lui-même, mais parce que lui manque, par décret (tu ne te verras pas), cette présence réfléchie -- le soi-même -- à partir de laquelle un rapport vivant avec la vie autre pourrait s'essayer; il est supposé silencieux, n'ayant de la parole que l'entente répétitive d'une voix qui lui dit le même sans qu'il puisse se l'attribuer et qui est précisément narcissique en ce sens qu'il ne l'aime pas, qu'elle ne lui donne rien d'*autre*. Sort de l'enfant dont on croit qu'il répète les derniers mots, alors qu'il appartient à la rumeur bruissante qui est d'enchantement et non de langage; et sort aussi des amoureux qui se touchent par les mots, qui sont en contact de mots et ainsi peuvent se répéter sans fin, s'émerveiller du plus banal, justement parce que leur langue est langue, et non langage, et qu'ils se mirent l'un dans l'autre, par un redoublement qui va du mirage à l'admiration. (*L'écriture du désastre*, 195)

[50] "Verlaine -- Verlaine misérable carrière de misère, grossièreté des mœurs et des idées -- mais ce chant -- [...] (C2, 1105).

L'ajout à cette note sur la voix de "la personne qui t'aime" indique, comme la découverte de la proximité pour le Narcisse, une révélation si importante qu'il faudrait tout reprendre de ce qui est déjà fait: "[la personne qui t'aime] on la connaît à ceci. Faust et Lust alternent dans ce ravissement bête. Scène déjà faite, à refaire" (C2, 1351). Oui, car à part le besoin insistant de Faust de trouver en Lust "la tendresse, tout court," et l'étrange accord, qui les unissant, les maintient séparés pendant l'éloge du "vivant"[51], la partie publiée de *Mon Faust*, nous montre davantage un personnage occupé de se construire et décidé d'en finir, qu'un personnage à la recherche de l'Autre comme il apparaît dans les manuscrits des actes manquants (Œ II, 293). L'acte IV de *Lust*, qui s'inscrit comme "MANQUE" à la fin de la pièce, et le troisième acte du *Solitaire*, sont les seuls à faire la place, parmi d'autres fins envisagées, à la demande de l'autre qui s'esquisse dans le "Cahier bleu" du "Faust III." On y voit l'éclatement de l'éternelle relation Corps-Esprit-Monde et son remplacement par "le Corps, le Monde, les Autres, [...] le Hasard" sous le titre de la "La Comédie de l'esprit." La place qui devait y être faite au corps, commencée dans certains détails de la personne de Lust et continuée dans le plaisir et la connaissance du voir et du toucher, y était soulignée en première page: "Rôle du corps dans ce Faust. C'est un personnage qu'on n'a pas trop souvent mis à la scène." Lust qui occupe le plus d'espace dans le "Cahier bleu" devait être ce corps, ce qui faisait d'elle, comme le dit Nicole Celeyrette-Pietri[52], "plutôt 'la nature vivante' qu'un caractère," ajoutant à la difficulté de ces personnages dont la tendance est de remplacer la personne par des personnifications des noms et concepts habituels de l'œuvre valéryenne (204). On y retrouve la figure de la *Jeune Parque* amoureuse de son corps, et "ce maternel contour" "de mortelle et de mère" qui est autant une image de la féminité et de la poésie que l'image de chacun de nous portant en soi l'enfant qu'il a été (Œ I, 103; 104): "Je suis une

---

[51] La scène est notée "à refaire" à la suite de la note sur la fascination de voix dans l'amour. Dans cette nouvelle scène, "Faust et Lust alternent dans un ravissement bête." (C2, 1351)

[52] Les citations de ce paragraphe viennent du rapport et de la lecture de Nicole Celeyrette-Pietri, "*Faust* au brouillon: le 'Cahier bleu'", *Le cycle de 'Mon Faust'*, 195-209.

petite chose, une chose de chair et de frissons. L'enfant est encore en moi -- et je me porte dans mon cœur comme si je portais un enfant en moi" (Pietri, 205). À l'acte III de *Lust*, qui fait maintenant partie de l'édition, la part qui est faite aux démons en tant que personnification de "l'ignoble, l'immonde, l'obscène," ne sont pas du corps mais de l'esprit, de même que dans le *Solitaire,* les "Fées" de la vie, suggèrent que les questions soumises à l'intellect font aussi partie d'un imaginaire, auquel appartient aussi l'homme-loup, le Moi-Pur-Solitaire lui-même.

Au total, ce sont ces actes manquants et les scènes non jouées, puisqu'on ne joue ni la scène des démons de *Lust*, ni le *Solitaire*, qui représenteraient mieux que les premières esquisses de Dinard, cependant réussies, cette part de Valéry qui s'exprime de plus en plus sous le titre "Lust IV." Le besoin d'un amour-tendresse qui prenne tout en charge, s'y avoue cependant souvent comme le désir de réaliser par l'amour, "au lieu de faire *un enfant*," un besoin de perfection "égotiste" qui voudrait s'élever au niveau de l'univers (C2, 1351; 1942). Dès la fin de 1940, Valéry ne considérait pas ce qu'il avait déjà écrit comme "fait"[53], reconnaissant moins sa différence dans ce Livre-*Mon Faust* dont il devait être le sujet "vivant," que dans les contradictions de son désir.

---

[53] "Si je faisais ce Faust III, -- *réellement*-- et non réduit à ces amusements, Lust -- et le Solitaire --esquisses [...]. Je ferais un Faust en victime du Retour éternel; châtié d'avoir voulu Recommencer" (C2, 1345; 1940).

CONCLUSION

Mon Faust est l'aboutissement d'une lecture passionnée de soi-même, d'une analyse et d'une poétique entreprises en vue d'un accomplissement qui se modèle sur le destin unique de l'œuvre de Mallarmé. La nécessité de faire œuvre et d'y parvenir, comme Mallarmé, par la singularité de son intention, sont des points qui ne sont jamais remis en question, mais au contraire se donnent comme le résultat immuable d'une première lecture de l'homme et de sa poésie et par postulat, la justification d'une existence. Ce qui change pourtant et dès le départ, c'est l'objet de l'œuvre et Valéry souligne de diverses manières la différence essentielle entre son entreprise et la seule vocation poétique du poème mallarméen, son désir en même temps que le pari, de remplacer le culte de la poésie par celui de la connaissance de soi. Avec un Moi qui serait par hypothèse l'origine et la fin du poème et premier texte obscur à déchiffrer, le mystère de la poésie devient un aspect de l'inconnu de soi. En interrogeant l'un et l'autre, Valéry se donne les moyens sinon d'une résolution, du moins d'une double approche, et ce sont la réflexion poétique et la méthode du plus grand projet de connaissance qui sont sollicités après la parution d'un *Mon Faust* inachevé, pour résoudre le dilemme entre le désir de communion avec l'autre et la volonté de maîtrise.

Les questions ultimes, comme celle de l'origine et de la fin n'étant pas de celles que peuvent prendre en charge l'observation objective de soi et son modèle thermodynamique, s'adressent en fait, mais sans indication de détour, à la pensée spéculative ou à la mystique personnelle. Dans la mesure où les résultats de l'analyse soutiennent la spéculation philosophique et une mystique des pouvoirs de l'humain et du surhumain, l'ensemble appartient au "Système" du Moi, et l'on voit par *Mon Faust* et les

inédits des actes manquants, à quel point le sort du Moi comme recherche scientifique et œuvre mystico-poétique dépend du pouvoir conjugué de toutes les disciplines à son service sous l'égide de "l'analyse à ma façon." Le Moi primitif, le Moi construit et le Moi de la conscience ou de l'esprit, tenus séparés et régis par un système hiérarchique où culmine un Moi-Pur qui les nie tous, y sont autant d'inconnues qui résistent à se laisser réduire au seul inconnu de soi, chacun se présentant à son tour comme l'origine, la production ou le destin de l'œuvre. Ils n'ont à vrai dire, comme phénomène humain, d'autre évidence que la structure qui les détermine, et un corps concret où tout s'origine et où tout devrait finir selon la "mystique sans Dieu" de *Monsieur Teste*, si ce n'était précisément le but de cette pensée vouée au virtuel, de trouver la formule de la transformation éternelle dont la conscience de soi et la pensée symbolique donnent l'idée, le désir et le modèle. L'attachement à un corps qui contient l'Esprit et dont dépend en dernière instance le concept du Moi-Pur, a son équivalent dans une poétique qui insiste sur la primauté de la "forme:" l'assujétissement du sens à son architecture servant en quelque sorte de garant au système d'analyse.

En tant que représentant du dernier écart de la conscience de soi, étant cet écart même, le Moi-Pur toujours insaisissable, n'est cependant pas figure de l'écart au même titre que le poème mallarméen, dans la forme unique qui semble saisir le Langage à la coupure du langage commun. D'où l'importance pour Valéry, d'un poème comme celui de la *Jeune Parque*, où la conscience, le rêve, une auto-analyse et une poétique ont trouvé dans l'harmonie leur représentation commune. Les retours de Valéry pour redéfinir plus précisément ce poème dans les termes de son "Système," ont tous à voir avec une physiologie et la compréhension de cette physiologie. Biographie intellectuelle, la *Jeune Parque* est encore cette forme poétique, l'évidence des pouvoirs d'un corps, partout présent dans le poème, à se continuer hors de lui-même. Mais il ne s'agit pas seulement de l'œuvre, qui dépend d'une lecture toujours à venir et que Valéry lui-même cherche à préciser quant à ce poème, il s'agit de connaissance, et *Mon Faust* reprend la question des

voix du poème, essayant de découvrir parmi les différents “moi” celui qui serait à lui seul la source et la fin de la poésie. La “voix” qui pleure dans la *Jeune Parque*, et qui là ne se confondait pas avec un inconnu de l'intellect, se trouve assez malmenée dans le *Faust*, entre le travail de l'écriture et les réserves de Faust sur l'amour, bien qu'elle ait partie liée pour se révéler avec un Moi-Pur qui, lui aussi, vise à une fin de l'esprit et du langage.

C'est entre ce “moi”-origine et un Moi-fin antagoniste que s'épuise la pensée analytique et synthétique valéryenne. La contradiction a toujours été là, dans un sytème du Pur qui se sert de la coupure symbolique comme d'un fait de conscience, en même temps qu'elle cherche l'autre explication dans un corps, forme et architecture de l'espace-temps où tout a commencé. C'est ce problème de l'œuvre confondue avec l'œuvre de soi, qui engage une poétique et une analyse que tente de résoudre dans *Lust* le livre de “toutes mes voix diverses”. La pluralité qui veut ici tout prendre en compte, signe du “mélange” généralisé prévu pour le “Faust III”, dépend elle aussi d'une explication théorique qui s'applique pour la première fois dans *Mon Faust,* et qui permettrait d'affirmer le singulier dans son rapport au tout. Le modèle musical des “harmoniques” conserve en effet la division indispensable au “Système” et à la poésie symboliste, tout en gardant la relation à la source, à une note dite “fondamentale”, donnée par la formule mathématique de la résonance. Ce modèle convient merveilleusement à une pensée sensible qui ne se valorise qu'en fonction de ses possibles, de ses “implexes”; mais il demande aussi une totale révision des définitions séparatistes de la pensée symboliste, comme le remarque Valéry dans une note tardive. Le Moi-Pur qui se trouve maintenant, l'élément de tout un système “d'implexes”, séparés mais non mutuellement exclusifs, n'aurait plus de raison, ni même le pouvoir, de tuer en Faust la personne et l'Esprit pour se réaliser selon le même pouvoir destructeur qu'exerce le nom sur le nommé. Ainsi le “mélange” par les harmoniques qui permet l'écriture du Livre de Mallarmé comme livre du Moi est aussi ce qui ultimement le rend impossible. C'est entre ces diverses méthodes d'explication que se débat la fin du livre de Faust. Au-delà de *Mon Faust* qui, rétrospectivement, pourrait bien ne représenter

que la résistance de ce qui se passe d'explication, Valéry a tenu à indiquer dans ses *Cahiers* qui gagne pour finir: le "Cœur", "terrible résonateur" qui crée ses propres valeurs (C2, 388). Mais déjà le *Cimetière marin* le reconnaissait comme la source du poème.

Ce qui nécessite de revenir sans cesse aux antécédents d'un *Faust* orienté pourtant vers un avenir de l'œuvre, c'est que cette dernière œuvre, malgré ses nouveautés, dépend d'une intertextualité, sans laquelle il n'y aurait pas de pièce. L'écriture s'y montre dans sa dépendance des circonstances, de la lecture et de la mémoire de soi et des autres, et dans sa différence acquise en même temps. La représentation en serait belle si elle n'était détournée par tout l'appareil du Moi de maîtrise qui revient avec la répétition des *Cahiers*, et qui mesure et s'efforce de reprendre, malgré la lassitude d'être soi, la place qu'elle tente de faire à l'autre de l'amour et de l'écriture. Le Dire, en ce Faust désabusé qui écrit ses "Mémoires," n'a d'autre alternative que d'être encore un "se dire," et *Lust* et le *Solitaire* disent "tout" Valéry jusqu'au plus récent, dans un cadre emprunté à Gœthe, mais sans Gœthe. Valéry avait conscience, même à Dinard, de tout ce qui manquait à ce *Faust* vis à vis de Gœthe, cité une fois avec finalement très peu d'autres qui ne sont là précisément que pour mémoire (cf. les lettres à Julien-Pierre Monod). Mais en se disant ainsi, par l'insistante répétition de lui-même qui efface peu à peu ce qui avait échappé à la répétition anonyme des autres, Valéry met en représentation le paradoxe de son écriture.

Mon Faust est la représentation d'un cas extrême de la répétition de soi caractéristique des *Cahiers*, c'est-à-dire la reprise des idées dans la forme axiomatique d'une première inscription qui avait déjà trouvé la forme optimale d'une pensée. Il semble que dans les quelques années qui suivent la Crise de 1892, Valéry ait pensé l'essentiel de ce qui sera son œuvre et que seule la redite, qui parfois ajoute et parfois n'ajoute pas à l'ancienne formule, ait permis de concevoir l'étonnante variété des champs d'application d'une première pensée. Cette écriture s'illustre au mieux en un Faust qui, refusant de re-vivre encore une fois dans les conditions ordinaires de la vie, se donne une dernière fois à sa propre répétition dans un style nouveau qui permettrait de tout garder de

l'ancien. C'est en observateur lucide de soi et en technicien de l'écriture, que Valéry note puis représente son horreur de la répétition autre, du cycle de la vie et de la mort, sa méfiance de la littérature et de l'amour pervertis par le langage de l'autre. Avec cette hantise et seulement par elle, peut aussi se représenter sa notion d'un Moi et d'une Œuvre perçus et compris comme sa différence.

Le geste qui mime la répétition haïssable et cherche à l'abolir est une tentative de saisie. Qu'il rejette ou inclue cette part de l'autre que donne une lecture superficielle ou passionnée, le Moi ne se réalise que dans l'acte qui le fait lui dans sa lecture de l'autre. De la lecture infinie de Mallarmé à la lecture critique de Gœthe, en passant par le rejet de tant d'autres qui n'en sont pas pour autant oubliés, car ils reviennent, le Moi-l'œuvre ne s'assure et ne se rassure que par une lecture dont il se démarque, acte qui est le commencement d'une écriture. L'auto-analyse comme lecture de soi répète de moi en moi le même processus, et permet de faire jouer devant la conscience les fonctions physiologiques aussi bien que les concepts nés d'une première lecture. Ainsi dans les *Cahiers*, une première écriture devient-elle lecture, puis mémoire source d'écriture. Ainsi risque aussi d'apparaître ce qui échappe toujours à la lecture de soi.

Valéry sait que cet inconnu en lequel il a mis tous ses espoirs, qu'il traque aussi dans le texte obscur de Mallarmé n'en reconnaissant que l'effet qu'il retraduit en moyen de l'écriture, échappe à toute saisie. Il le sait, car il a donné de l'Œuvre une idée qui est, soit en excès, soit la négation de tout ce qui repose sur un "faire" pour "se faire" et "se refaire." Sa tentative se place dans cet excès même de l'œuvre, commençant et continuant avec l'œuvre inaccomplie-accomplie de Mallarmé et bifurquant vers l'œuvre immortelle de Gœthe, fait qu'il admire et envie, mais qui lui est également incompréhensible en regard de tout ce qui manque à Gœthe (dans le *Discours* sur Gœthe, par exemple) et demande une réécriture. Son attitude envers un lecteur en qui repose un avenir de l'œuvre qui ne lui appartient pas, reflète la peur de retourner dans un en-deça de l'œuvre, en s'en remettant à quelqu'un qui recommencerait par ses propres moyens la lecture-écriture d'un

travail qui s'est lui-même situé à son début là où finit l'œuvre des autres. Comme c'est à ce lecteur qu'il incombe de "faire" l'œuvre, il l'a dit aussi, il l'a muni d'une poétique du texte obscur, lui rappelant la différence entre l'écriture et une pseudo-écriture, entre la lecture et une lecture-devinette. Grâce à ce nouveau style du "mélange" dans *Mon Faust* et au nouvel espoir que donnent des harmoniques presque infinies à partir d'un son unique, il se peut que Valéry/Faust ait entrevu, comme il le dit dans *Lust*, une possibilité de "charmer" complètement un lecteur qui ne pourra que continuer dans l'harmonie la lecture qu'il avait réservée à Mallarmé et à lui-même. En tout état de cause, et pour ne rien laisser au Hasard, le "Lecteur" auquel il s'adresse dans sa lettre-préface et dans sa poétique, est fortement découragé de lui donner ce genre de lecture superficielle que lui-même accordait aux autres.

BIBLIOGRAPHIE

Arnheim, Rudolf. *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.

Barbier, Carl P. "Valéry et Mallarmé jusqu'en 1898." In *Paul Valéry. Amitiés de jeunesse, influences, lectures*. Actes du Colloque d'Edimbourg, novembre 1976. Paris: Nizet, 1978, 49-83.

Bastet, Ned. "Faust et le Cycle." In *Entretiens sur Paul Valéry*. Paris-La-Haye: Mouton, 1968.

---. "Valéry et la clôture tragique." *Australian Journal of French Studies* 8 (1971): 103-17.

---. "Le Même avec le Même: Le Dialogue unitif valéryen et le troisième acte du *Solitaire*." *Bulletin des Études Valéryennes* 28 (1981): 19-40.

---. "Pour une lecture du *Solitaire*." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 181-94.

Bataille, George. *L'Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

---. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961-71.

Baudelaire, Charles. "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques." In *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris: Garnier, 1962, 241-55..

Bémol, Maurice. "Valéry et Goethe." In *Variations sur Valéry*. Sarrbrücken: Publications de l'Université de la Sarre, 1951, 117-30.

Blanchot, Maurice. *Faux Pas.* Paris: Gallimard, 1943.

---. "Valéry et Faust." In *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, 273-87.

---. "La littérature et le droit à la mort." In *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, 305-45.

---. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

---. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

---. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

---. *Le dernier homme*. Paris: Gallimard, 1957-93.

Blüher, Karl Alfred. "La fonction du 'public' dans la pensée esthétique de Valéry. Ébauche d'une théorie de la réception littéraire." *Poétique et Communication*, Paris: Klincksieck, 1979, 105-128.

---. "Le statut intertextuel du *Faust* de Valéry." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 55-70.

Blüher, Karl Alfred / Schmidt-Radefeldt, Jürgen, éds.. *Poétique et communication. Paul Valéry*. Actes du Colloque international de Kiel. Paris: Klincksieck, 1979.

---. *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Colloque international de Kiel, 15-17 octobre 1987. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991.

Bourjea, Serge. "Paradise Lust." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 101-20.

---. *Paul Valéry. Le sujet de l'écriture*. Paris: L'Harmattan, 1997.

Bucher, Jean. *La situation de Paul Valéry critique*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1976.

Celeyrette-Pietri, Nicole. "Métamorphoses de Narcisse." In *Paul Valéry 1, Lectures de 'Charmes', Revue des Lettres Modernes*. Paris: Minard, 1974, 9-28.

---. "Faust au brouillon: le Cahier bleu." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 195-210.

Charles, Daniel. "L'impersonnalité en art." In *Corps Écrit* 8. Paris: Presses Universitaires de France, 1983, 155-57.

Chopin, Jean-Pierre. *Valéry. L'espoir dans la crise*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1992.

Dabezies, André. *Visages de Faust au XXe siècle. Littérature, idéologie et mythes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

---. "*Mon Faust* et la tradition du *Faust* allemand." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 37-54.

Demougin, Jacques, dir.. *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris: Larousse, 1985.

Derrida, Jacques. "Qual Quelle: les sources de Valéry." In *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, 325-63.

---. "La différance." In *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, 3-29.

---. *L'autre cap*. Paris: Minuit, 1991.

---. "Apories: Mourir-s'attendre aux limites de la vérité." In *Le Passage des frontières: Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1993.

Didier, Béatrice. "Auto-portrait et journal intime." In *Corps Écrit* 5. Paris: Presses Universitaires de France, 1983, 168-82.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

Foucault, Michel. *La Pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana, 1966-86.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* in *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1973.

Genette, Gérard. *Poétique* n° 2. Paris: Seuil, 1970.

---. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Gifford, Paul. *Paul Valéry. Le dialogue des choses divines*. Paris: Librairie José Corti, 1989.

---. "Écriture et eschatologie: *Mon Faust* dans la perspective de la 'mystique sans Dieu'." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 141-56.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Théâtre*. Paris: Gallimard-Pléíade, 1964.

Hytier, Jean. *La poétique de Paul Valéry*. Paris: Colin, 1953.

Houpert, Jean-Marc. *Paul Valéry. Lumière, écriture et tragique*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

Ince, Walter. "Être, connaître et mysticisme du réel selon Valéry." In *Entretiens sur Paul Valéry*. Paris: Mouton, 1968, 203-222.

Jallat, Jeannine. "Traversées génétiques." In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 133-40.

Kao, Shuhsi. *Lire Valéry*. Paris: José Corti, 1985.

Kaufmann, Vincent. "Otez toute chose que j'y voie." *Furor* (1981): 75-86.

Köhler, Hartmut. "*Mon Faust* à la lumière de Wagner: *Tristan* et le 'Duo du Moi'." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 211-22.

Lantiéri, Simon. "L'œuvre ouverte chez Paul Valéry et Umberto Eco." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 11-36.

Larnaudie, Suzanne. *Paul Valéry et la Grèce*. Genève: Librairie Droz, 1992.

Laurenti, Huguette. *Paul Valéry et le théâtre*. Paris: Gallimard, 1973.

---. "Figures dramatiques du pouvoir de l'esprit." In *Paul Valéry 4, Le pouvoir de l'esprit, Revue des Lettres Modernes*. Paris: Minard, 1983, 99-127.

---. "Espace du mythe, espace de la féerie dans le *Solitaire*." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 157-66.

---. "Le 'RE' et le 'BLE': quelques réflexions sur le statut des Cahiers." In Robert Pickering dir., *Paul Valéry. Se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un cahier (1943)*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996, 55-60.

Lawler, James, éd.. *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991.

Levaillant, Jean, éd.. *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982.

Legault, Suzanne. "À la périphérie du désir de mort dans *Mon Faust* de Valéry." *Revue de l'Université Laurentienne* Sudbury (1975): 47-55.

Lo Giudice, Anna. "Le *Faust* de Valéry, 'les extrêmes de l'humain et de l'inhumain', le surhumain." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 239-60.

Lussy, Florence de. "Valéry et Huysmans." In *Paul Valéry Amitiés de jeunesse, influences, lectures*. Actes du Colloque d'Edimbourg, Novembre 1976. Paris: Nizet, 1978, 273-316.

---. "Le théâtre mental de l''honorable myself'." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 223-38.

---. "Le combat de l'ange." In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 1-28.

---, et André Guyaux. "Lettres à Huysmans (1898), Vielé-Griffin (1917), Souza (1921). In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 219-23.

Macrí, Oreste. *Il Cimitero marino di Paul Valéry*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1989.

Maio, Mariella di. "La poétique en action: Jakobson et Valéry." In In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 125-30.

Mansuy, Michel. "L'imagination de Paul Valéry dans les dialogues à personnages antiques." *Bulletin des Études Valéryennes* 12 (1977): 31-40.

Marcenaro, Giuseppe. *Una crisi esistenziale tra due letterature. La nuit de Gênes di Paul Valéry*. Genova: Sagep Editrice, 1994.

Mondor, Henri. *Précocité de Valéry*. Paris: Gallimard, 1957.

Moutote, Daniel. "Le poète et son langage. Jeux, mythes, charmes chez Valéry." *Bulletin des Études Valéryennes* 35 (mars 1975): 16-30.

---. *Égotisme français moderne. Stendhal, Barrès, Valéry, Gide*. Paris: SEDES, 1980.

Nash, Suzanne. "Jean Paulhan lecteur de Valéry." In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 109-24.

Noulet-Carner, Emilie, éd.. *Entretiens sur Paul Valéry.* Décades de Cerisy-la-Salle. Paris: Mouton, 1968.

Paulhan, Jean. *Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux*. Paris: Éditions Complexes, 1987.

Philippon, Michel. *Paul Valéry. Une poétique en poèmes*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

Pickering, Robert. "On se parlerait sans paroles: La texture de l'écriture dans *Mon Faust*." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 121-40.

---. *Paul Valéry. La page, l'écriture*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996.

---, dir.. *Paul Valéry. Se faire ou se refaire. Lecture génétique d'un cahier (1943)*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1996.

Pietra, Régine. "De l'éristique à la sous-conversation." *Bulletin des Études Valéryennes* 27 (Juin 1981): 37-50.

---. "Les harmoniques dans le *Solitaire*." In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 167-80.

Pratt, Bruce. "Mallarmé et Valéry, rêveurs d'astres." In James Lawler éd., *Paul Valéry*. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 151-68.

Raymond, Marcel. *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*. Neuchâtel: La Baconnière, 1946.

Reed, Walter L. *Meditations on the Hero. A Study of the Romantic Hero in the Nineteenth-Century Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1978.

Rey, Jean-Michel. *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*. Paris: Seuil, 1991.

Richthofen, Erich von. *Commentaire sur 'Mon Faust' de Paul Valéry*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Robinson-Valéry, Judith. "L'œuvre de Paul Valéry comme dialogues." *Bulletin des Études Valéryennes* 5 (Mars 1982): 31-41.

---. "Méphisto: héros de *Mon Faust?*" In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 261-66.

---. "Le 'drame' de l'esprit: Mallarmé et Valéry." In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 53-61.

Sabbagh, Céline. "Quelques aspects alchimiques de l'œuvre de Paul Valéry." *Bulletin des Études Valéryennes* (Juin 1978): 9-20.

Sarraute, Nathalie. *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant. Flaubert le Précurseur.* Paris: Gallimard, 1952-86.

Schehr, Lawrence R. "Le *Faust* de Nerval: Poésie et vérité." *Romanic Review* vol. 82 (March 1991): 146-63.

Schmidt-Radefeldt, Jürgen. "Questions et réponses ou Des stratégies discursives et poétiques dans le dialogue valéryen." *Bulletin des Études Valéryennes* 27 (1981): 13-35.

---. "L'intervention -- concept sémiotique et phénomène scènique dans *Mon Faust.*" In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 85-100.

Stimpson, Brian. *Paul Valéry and Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

---. "Wagner: le plus grand homme possible." In James Lawler éd., *Paul Valéry.* Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1991, 62-78.

Sutcliffe, F.E. *Valéry, pour quoi?* Paris: Les Impressions Nouvelles, 1987.

Tison-Braun, Micheline. *Le Moi décapité. Le Problème de la personnalité dans la littérature française contemporaine.* New York: Peter Lang, 1990.

Turner, Richard. *Inventing Leonardo.* New York: Knopf, 1993.

Ubersfeld, Anne. "Lust ou la voix de l'autre." *Littérature* 56 (1984): 56-74.

Valéry, Paul. *Œuvres I.* Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard-Pléiade, 1957-80.

---. *Œuvres II.* Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard-Pléiade, 1960-84.

---. *Cahiers I.* Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard-Pléiade, 1973-89.

---. *Cahiers II.* Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry. Paris: Gallimard-Pléiade, 1974-88.

---. *Lettres à quelques uns*. Paris: Gallimard, 1952.

---. *Correspondance Gide-Valéry*, éd. Robert Mallet. Paris: Gallimard, 1955.

Vernant, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne. Artémis et Gorgô*. Paris: Hachette, 1986.

Walzer, Pierre-Olivier. *La poésie de Valéry*. Genève: P. Cailler, 1953.

Weinberg, Kurt. *The Figure of Faust in Valéry and Goethe*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Yeschua, Sylvio. "Inachèvement et perfection dans l'œuvre de Valéry: l'exemple du *Faust.*" In *Paul Valéry. Le cycle de 'Mon Faust' devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle.* Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991, 71-84.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Danielle Launey-Bro was born September 11, 1940, in Cherbourg, France. She was a student at the École Normale of Coutances, France, and commenced university studies at the University of Caen, France, in 1961, after which she taught as a high school teacher in Africa and in France. In 1986, she attended the University of Northern Iowa and earned a Master of Arts at the University of Florida in 1989. She was accepted as a Doctoral Candidate in the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Florida in 1992.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Raymond Gay-Crosier, Chair
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

William Calin
Graduate Research Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

George Diller
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Brandon Kershner
Professor of English

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

May, 1999

Dean, Graduate School